

Universidade Federal do Paraná

Ernando Brito Gonçalves Junior

**ARMAS E CENAS: REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS
DA REVOLUÇÃO MEXICANA (1934 - 1970)**

Curitiba, 2016

Ernando Brito Gonçalves Junior

ARMAS E CENAS: REPRESENTAÇÕES CINEMATROGRÁFICAS DA
REVOLUÇÃO MEXICANA (1934 - 1970)

Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Doutora em
História, no Curso de Pós-Graduação em
História, Setor de Ciências Humanas
Letras e Artes da Universidade Federal do
Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Renato Lopes Leite.

Curitiba, 2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Gonçalves Junior, Emando Brito

Armas e cenas: representações cinematográficas da Revolução Mexicana (1934-1970) / Emando Brito Gonçalves Junior – Curitiba, 2016.

242 f.: il. (algumas color.); 29 cm.

Orientador: Prof. Dr. Renato Lopes Leite

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. México – História – Revolução – 1934 -1970. 2. Cinema - México - Aspectos sociais. 3. Representação cinematográfica. 4. Estados Unidos - Cinema - México. I.Título.

CDD 972.081



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 46C, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (FPGHIS/U-PR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado do **ERNANDO BRITO GONÇALVES JUNIOR** intitulada: **ARMAS E CENAS: Representações cinematográficas da Revolução Mexicana (1934 a 1970)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua *aprovada*, competando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de Doutor em História.

Curitiba, vinte e nove de julho de dois mil e dezesseis.

Prof. Dr. Renato Lopes Leite (Orientador)
Presidente da Banca Examinadora

Carlos Alberto Machado
Prof. Dr. Carlos Alberto Machado (Unicentro)
1º examinador

Alessandro Melo
Prof. Dr. Alessandro Melo (Unicentro)
2º examinador

Christiane Szesz
Profa Dra Christiane Szesz (UEPG)
3º examinador

José Roberto Braga Portella
Prof. Dr. José Roberto Braga Portella (UFPR)
4º examinador

AGRADECIMENTOS

Acredito que essa parte da tese é essencial para o autor, pois, sem dúvida nenhuma, diversas pessoas foram importantes na construção de um trabalho que dura, pelo menos, quatro anos. Em meu caso, sem a ajuda de várias pessoas, acredito que esse trabalho nunca teria sido concluído. Nesse sentido, creio ser fundamental dar o devido crédito ao grande número de pessoas que me auxiliaram durante essa empreitada.

Inicialmente agradeço ao professor doutor Renato Lopes Leite, por ter aceitado ser meu orientador e ter me apoiada quando resolvi dar uma guinada profunda em minha pesquisa. Agradeço, ainda, ao professor doutor Rafael Faraco Benthien, Carlos Alberto Medeiros Lima, Christiane Szesz, José Roberto Braga Portella pelas suas contribuições durante a qualificação e defesa. Não posso esquecer-me da Maria Cristina, ótima profissional, sempre muito competente e compreensiva.

Ao professor e meu amigo doutor Alessandro de Melo, não apenas por ter aceitado participar da minha banca, como sua amizade e colaboração ao longo desses anos. Igualmente ao meu amigo doutor Carlos Alberto Machado, que além de ter aceitado ser membra da minha banca me ajudou muito nesse período. Viajando comigo para o México, depois por ter me auxiliado a conseguir a bolsa sanduíche, além de sempre ouvir minhas lamurias sobre a tese e estar sempre realizando leituras e contribuições importantes.

Agradeço também ao meu amigo e colega doutor Ademir Nunes Gonçalves, primeiramente por sua amizade e companheirismo, em segundo lugar, por estar na chefia do departamento de Pedagogia da Unicentro, sempre me auxiliou da melhor forma possível, para que eu pudesse concluir minha pesquisa.

Gostaria de citar a professora doutora Rosimere Moreira, que sempre me auxiliou no trabalho, fazendo leituras e contribuições, além das nossas inúmeras conversas que sempre foram muito frutíferas. Cito, também, meu amigo doutor Paulo de Nobrega, o qual nunca se furtou em discutir meu trabalho e me direcionar sábios conselhos.

Agradeço ao professor doutor Bernd Hausberger, por ter me acolhido no México e ter me auxiliado no meu período nesse país. Nossas conversas e orientações me abriram novos horizontes na pesquisa, possibilitando que eu explorasse elementos que antes não havia percebido.

Cito minha querida amiga e professora de espanhol Luciane Ribeiro. Seus ensinamentos foram cruciais para minha adaptação no México, bem como a nossa amizade que acabamos desenvolvendo.

Sem dúvida nenhuma, o período que estive no México foi impar em minha história, bem como as pessoas que conheci nesse país. Logo, agradeço meu amigo e irmão Rodrigo Gomes de Araújo, pois sem a sua ajuda e companheirismo, seria muito difícil ter ficado longe da família. Tenho que agradecer imensamente toda ajuda que o mesmo me deu nesse período. Agradeço também as minhas amigas Mexicanas Laura e Sandy, que nos acolheram muito bem no país e possibilitaram que eu conhecesse um México menos turístico e mais “real”. Além disso, foram grandes amigas e me ajudaram em diversos momentos difíceis que passei no país. Sem dúvida, ficaram marcadas em minha vida.

Agradeço ao professor doutor Alberto que também me ajudou no período em que eu estive em seu país, e por ter me dado a oportunidade de participar de eventos acadêmicos na Universidade Veracruzana.

Agradeço a Regiane, brasileira que também estava fazendo parte do seu doutorado no México. Ela me ajudou bastante em diversos sentidos, tanto no acadêmico como na convivência. Agradeço também seu marido, Jacobo, que além de um grande cantor, é uma pessoa muito divertida.

Não posso esquecer de citar meus colegas de doutorado Ronaldo e Raphael por dividirem comigo as angustias e anseios desse período de escrita e estudos, sobretudo o Raphael, um grande intelectual que eu admiro muito e que sempre leu meus escritos e prestou valorosa contribuição, nunca se furtando a me dar conselhos e apontamentos acadêmicos.

Aos meus amigos de maneira geral que me ajudaram direta ou indiretamente na feitura desse trabalho, pois muitas vezes tive que me furtar ao convívio dos mesmos, não por vontade, mas por necessidade. Porém, os mesmos sempre me apoiaram em diversos momentos. Como meu amigo,

irmão e compadre Tiago Neves e a comadre Alana Terna; meu primo-irmão-compadre Marlon Andrechozich, comadre Barbara Amaral, Vantielen da Silva Silva, Josuel Guimarães, Cleverton Maques Honorato.

Deixei os agradecimentos familiares por último, não por terem sido menos importantes, pelo contrário, pois acredito que eles foram e são a base de tudo que eu construí até o momento. De maneira primordial, agradeço meus pais Ivone Bernadeth Andrade Gonçalves e Ernando Brito Gonçalves. Esses agradecimentos não são apesar pela tese, mas sim pela vida. Eles sempre me incentivaram a estudar desde a educação básica até a pós-graduação, me ajudaram inúmeras vezes em questões financeiras e, a mais importante, nas questões afetivas. Se consegui chegar a esse ponto na carreira acadêmica, é tudo por causa deles, tanto pelo apoio que eles me deram, como pelo exemplo de pessoas que eu me espelho.

Agradeço minha querida irmã Kelly Brito Gonçalves, por tudo apoio que ela me deu durante toda a vida, sempre foi para mim um exemplo de dedicação e persistência. Não é possível numerar as vezes que ela me ajudou, as coisas boas que passamos juntos e toda nossa amizade. Posso apenas dizer que ela sempre me inspirou e é muito importante na minha vida.

Claro que não poderia deixar de mencionar da minha namorada e esposa Dafne Ribeiro Breda. Primeiro agradeço a ela pelo nosso presente, Eloísa. E também devo pedir desculpas a minha pequena, pois durante esses seus dois anos de existência, acabei sendo um pai ausente, devido as atribuições do doutorado. Espero que um dia ela entenda que fiz isso também para ela, pensando em seu futuro.

A Dafne sempre me apoiou de maneira incondicional durante todo o tempo que estamos juntos, principalmente, no período do doutorado. Acabei deixando ela sozinha com a Eloísa para realizar meu sonho de ficar um período no México e, mesmo ela sabendo das dificuldades de ficar sozinha esse tempo todo, nunca reclamou ou fez qualquer menção de desaprovação. Para mim, essa foi uma das suas maiores provas de amor, ela se sacrificou para que eu pudesse realizar um sonho. Esse ato não pode ser agradecido apenas por palavras. Ela me suportou esses quatro anos, minhas angustias, receios, medos, alegrias, raivas, frustrações, etc. Tenho certeza que nunca vou poder

agradecer e retribuir tudo o que ela fez para mim. Ela continua sendo e sempre será minha eterna musa inspiradora, a mulher que me faz querer levantar todos os dias, apenas para admirar seus olhos e ver seu sorriso, a pessoa que faz meu coração bater mais forte toda vez que seguro sua mão e faz o mesmo parar toda vez que toco seus lábios. Obrigado por tudo, meu eterno amor.

Por fim, agradeço todos meus alunos, meus colegas de trabalho e meus amigos não citados. Durante quatro anos muitas pessoas nos ajudaram, mesmo sem saber que o fizeram, mas todos estão marcados de maneira indelével em meu coração.

Por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, [os artefatos ou as máquinas,] por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que as criaram, são os homens que a história quer capturar. Quem não conseguir isso será apenas, no máximo, um serviçal da erudição. Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça. Marc Bloch

RESUMO:

A proposta de investigação que aqui se apresenta possui como objetivo central discutir a maneira com que a Revolução Mexicana e alguns de seus principais protagonistas, mais especificamente José Doroteo Arango (Pacho Villa) e Emiliano Zapata, foram representados no cinema dos Estados Unidos e do México entre os anos de 1934 até 1970. Levando em consideração tal proposta de pesquisa, foram elencados quatro filmes para análise, a saber: “*Viva Villa*” (1934, EUA), “*Vamonos con Pancho Villa*” (1935, México) “*Viva Zapata!*” (1952, EUA) e “*Emiliano Zapata*” (1970, México). Nesse sentido, para construir nosso arcabouço teórico sobre as tensões entre história e cinema, utilizaremos as propostas de autores como Michelly Lagny, Pierre Sorlin entre outros. Além disso, o conceito de representação, apresentado pelo historiador francês Roger Chartier foi de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa em apreço. Assim, percebemos que o cinema é uma importante ferramenta de divulgação de projetos políticos e analisar filmes produzidos em determinados contextos históricos podem nos apresentar diversos elementos da sociedade que o produziu, pois entendemos que o cinema pode ser considerado uma prática social, inscrita em determinado contexto específico, que nos apresenta muito mais elementos de seu contexto histórico, do que o período que ele representa em tela. Logo, as representações cinematográficas da Revolução Mexicana, de Villa e Zapata estão intimamente relacionadas as forma com que cada produção cinematográfica em seus respectivos contextos concebia e resignificavam esses personagens e, de uma maneira mais ampla, a história da própria Revolução mexicana.

Palavras-chaves: Cinema; Representação; Revolução Mexicana; México; Estados Unidos da América.

ABSTRACT

The proposed research presented here has as main objective to discuss the way the Mexican Revolution and some of its main protagonists, specifically Jose Doroteo Arango (Pacho Villa) and Emiliano Zapata, were represented in the US and Mexico's movies between the years 1934 to 1970. Taking into account such research proposal, four films were listed for analysis, namely: "Viva Villa" (1934, USA), "Vamonos con Pancho Villa" (1935, Mexico) "Viva Zapata "(1952, USA) and "Emiliano Zapata "(1970, Mexico). In this sense, to build our theoretical framework on the tensions between history and cinema, the proposals of authors as Michelly Lagny, Pierre Sorlin, among others will be used. Moreover, the concept of representation, presented by the french historian Roger Chatier was its importance for the development of the research in question. Thus we realize that cinema is an important marketing tool of political projects and analyze films produced in certain historical contexts may present the various elements of the society that produced it, because we believe that cinema can be considered a social practice, enrolled in a particular specific context, which gives us more elements of its historical context, than the period it represents on screen. Thus, the cinematic representations of the Mexican Revolution, Villa and Zapata are closely related to the way that each film production in their respective contexts conceived and presented new meanings for these characters, more broadly, the history of the Mexican Revolution itself.

Keywords: Cinema; Representation; Mexican Revolution; Mexico; USA.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
Capítulo I - A revolução Mexicana: interpretações e olhares.....	22
1.1 - A Revolução Mexicana interpretada nos albores do século XXI.....	23
1.2 - A Revolução Mexicana no Cinema Mexicano.....	53
1.3 - A Revolução Mexicana no cinema dos Estados Unidos.....	89
Capítulo II - A Revolução através da tela dos Estados Unidos.....	100
2.1 - <i>Viva Villa e a criança Revolucionária.....</i>	<i>101</i>
2.1.1 - Contexto de Produção do Filme “ <i>Viva Villa!</i> ”.....	101
2.1.2 - Produção do filme “ <i>Viva Villa!</i> ”.....	109
2.1.3 - Sinopse de “ <i>Viva Villa!</i> ”.....	113
2.1.4 - Análise da Narrativa Fílmica.....	115
2.2 - O “ <i>Caudillo del Sur</i> ” de <i>Elia Kazan e John Stein.....</i>	<i>136</i>
2.2.1 - Contexto social e político do filme “ <i>Viva Zapata!</i> ”.....	136
2.2.2 - Produção do filme “ <i>Viva Zapata!</i> ”.....	141
2.2.3 - Sinopse do filme “ <i>Viva Zapata!</i> ”.....	147
2.2.4 - Análise da Narrativa Fílmica.....	150
Capítulo III – A Revolução Mexicana através das lentes do México.....	175
3.1 - <i>Vamonos Com Pancho Villa e a crítica sobre a Revolução.....</i>	<i>176</i>
3.1.1 - Contexto de produção do filme “ <i>Vamonos con Pancho Villa!</i> ”.....	176
3.1.2 - Produção do filme “ <i>Vamonos con Pancho Villa!</i> ”.....	181
3.1.3 - Sinopse do filme “ <i>Vamonos con Pancho Villa!</i> ”.....	184
3.1.4 - Análise da Narrativa fílmica.....	187
3.2 - <i>Zapata como herói nacional de Felipe Cazals e Antonio Aguilar.....</i>	<i>196</i>
3.2.1 - Contexto social e político do filme “ <i>Emiliano Zapata</i> ”.....	196
3.2.2 - Produção do filme “ <i>Emiliano Zapata</i> ”.....	202
3.2.3 - Sinopse do filme “ <i>Emiliano Zapata</i> ”.....	205
3.2.4 - Análise da Narrativa Fílmica.....	206
Considerações Finais.....	214
Referências.....	221
Anexos.....	229

INTRODUÇÃO

A Revolução Mexicana foi um confronto armado que teve o México como palco em 1910, com sua fase de luta armada perdurando até o início da década de 1920, porém as reverberações desse confronto permanecem até hoje. Essa revolta é considerada um dos levantes de cunho popular mais importante do século XX nas Américas, sendo utilizada por diversos movimentos sociais como uma inspiração para luta por interesses populares.

O levante mexicano é marcado por várias ambivalências, começando pelos diversos interesses dos grupos revoltosos e terminando com as construções das imagens dos principais líderes populares da Revolução: Emiliano Zapata Salazar (1879-1919) e José Doroteo Arango (1878-1923), mais conhecido como Francisco Pancho Villa e da própria Revolução de maneira geral. Essas idiossincrasias da Revolução suscitaram diversas leituras do confronto bem como dos personagens envolvidos, fazendo com que o conflito no México seja, ainda hoje, alvo de diversas pesquisas e interpretações.

Além das pesquisas historiográficas sobre o tema, a Revolução também foi utilizada para legitimar algumas ideias, estereótipos e projetos políticos. Nesse sentido, o cinema é uma das principais linguagens que utilizou esse evento para tentar forjar leituras e interpretações sobre o México e sobre a América Latina.

Assim, a pesquisa em tela possui como objetivo discutir a maneira com que a Revolução Mexicana e dois dos seus principais expoentes (Emiliano Zapata e Pancho Villa) foram retratados no cinema mexicano e no cinema dos Estados Unidos entre os anos de 1934 a 1970. Dessa maneira, será feita uma análise sobre as formas que alguns cineastas estadunidenses e mexicanos percebem o México e, de forma mais abrangente, a América Latina como um todo, através das visões, imagens e representações construídas pelos filmes dos dois países.

A escolha desse recorte temporal deu-se através das nossas fontes de pesquisa. Foram elencados quatro filmes para serem analisados de maneira mais profunda. Devido à grande produção cinematográfica produzida sobre a Revolução Mexicana, seria impossível analisar todas as obras, assim, estabelecemos alguns critérios para a escolha das mesmas, a saber: primeiras produções sonoras de cada país a retratar Villa e Zapata respectivamente; grandes investimentos financeiros para suas produções; utilização de autores e/ou diretores de destaque em seus períodos; prêmios e repercussão na mídia especializada. Dentro dos critérios estabelecidos, foram eleitos então os filmes “*Viva Villa!*” (1934, EUA), “*Vamonos con Pancho Villa!*” (1935, México), “*Viva Zapata!*” (1952, EUA) e “*Emiliano Zapata!*” (1970, México).

Para desenvolver nossa pesquisa, partimos de algumas hipóteses de trabalho. Uma delas é de que o cinema mexicano sobre a Revolução nos anos trinta busca apresentar uma visão mais crítica sobre o evento, apresentando mais desilusões com o movimento do que mudanças sociais específicas, esse cenário se altera nos anos seguintes e o cinema mexicano passa a representar a Revolução como um mito fundador e fundamental para a construção do México moderno. Outrossim, esse cinema oficial, parte de uma trama maniqueísta de lutas entre os bons, que em menor ou maior grau, são reconhecidos pela historiografia oficial como heróis e os maus, sendo representados pelos vilões, normalmente sem identificação, para não gerar uma ideia de luta entre “irmãos”, ou ainda, representados como membros do exército de Huerta, conhecido como traidor da Revolução.

Por sua vez, o cinema estadunidense utilizou o cenário da Revolução mexicana para reforçar o estereótipo negativo a respeito de seu vizinho do sul, bem como valorizar seu sentimento de superioridade em relação ao México. Assim, em grande parte, o cinema estadunidense estava mais preocupado em retratar um México submisso e atrasado em relação aos EUA.

Dessa maneira, nosso objetivo principal é apresentar diferentes representações sobre a Revolução Mexicana e alguns de seus principais personagens, mostrando a maneira com que os elementos políticos e sociais ajudam a forjar imagens e construções cinematográficas em determinados contextos. Além disso, queremos reforçar a importância de entendermos as

relações entre história e cinema e como é possível compreender melhor contextos históricos através de obras cinematográficas.

Esses elementos interpretativos são possíveis na medida em que olhamos para os filmes dentro de seu contexto de produção, pois cada uma das obras analisadas apresentam suas visões em determinado período histórico, pois como aponta Julia Toñón, “el cine de tema histórico como el que aquí nos ocupa, no abre una ventana al pasado sino a su representación. La versión que ofrece expresa más el tiempo en que se realiza el film que el que vemos en la imagen.” (TOÑÓN, 2010, p. 9).

Para nossa pesquisa, o conceito de representação social foi um elemento chave. Nesse sentido, segundo o pensador francês Roger Chartier, as representações são constituídas em torno das relações de poder dos grupos interessados na construção da representação de sua imagem e do poder que estes exercem no mundo social. Dessa maneira,

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17)

Dessa maneira, Chartier nos chama atenção para entendermos “[...] essas representações coletivas como as matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social.” (CHARTIER, 2002, p. 72). Assim, as representações nos ajudam a entender disputas políticas e tensões de poder relacionadas a construção de uma imagem de algo ou alguém.

Para o autor francês, as representações podem ser entendidas como símbolos, ideias, valores culturais, estereótipos, conhecimentos construídos e legitimados por determinados grupos sobre si ou outrem. Por isso, segundo Chartier, as representações são construídas através de estratégias e práticas sociais determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam dentro de um contexto histórico específico, que tentam impor suas concepções de mundo sobre outros grupos sociais. (CHATIER, 1990). Logo:

As lutas de representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 1988, p. 17).

Nesse mesmo sentido, em diversos momentos, a ação humana busca rerepresentar o mundo por diversos meios de linguagem, procurando uma maneira de apresentar algo no como se fosse o seu real, mesmo com sua ausência. Portanto, a análise do historiador acerca das diversas formas de como os seres humanos traduzem a realidade, através de suas práticas, discursos, imagens e ideias, torna-se fundamental para a compreensão do mundo social e das representações que compõem o espaço social, em nosso caso, difundidas através do cinema.

Nesse sentido, podemos entender que a representação do mundo social é a forma com que os grupos, comunidades e classes constroem as características de sua visão do mundo, e nesses pontos nota-se as relações de poder entre esses grupos e suas disputas em torno dessas relações. Como aponta Chartier, as representações constituem campos de disputa, poder e de dominação, e para isto os diversos grupos formulam discursos e sistemas, figurando em estratégias, que compõem as diversas práticas sociais. Podemos entender, assim, o conceito de representação como um modelo de produção de significados e sentidos, que são expressos por meios de práticas culturais. Esses discursos devem ser entendidos através de seus contextos históricos e lugares de produção. (CHARTIER, 1991). Assim:

As tentativas para decifrar de outro modo as sociedades, penetrando na meadas das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, importante ou obscuro, um relato de vida, uma rede de práticas específicas) e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles. (CHARTIER, 1991, p. 177).

Nosso ponto de entrada para tentarmos entender esse jogo de representações é o cinema. Segundo José D'Assunção Barros, o cinema extrapola a noção de ser apenas uma expressão cultural, pois, segundo o autor, os filmes também são um meio de representação. Assim, “[...] através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou

seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme.” (BARROS, 2012, p. 56).

O cinema ajuda a construir representações sobre si e sobre o outro, forjar identidades e alteridades em seu discurso, é nessa dimensão que pretendemos lançar nossos olhares sob os filmes, pois entendemos que o cinema pode ser considerado um espaço de luta pela representação social, que deve ser visto como um testemunho de algumas formas de pensar e agir da sociedade que o produziu. Os filmes, de maneira geral, devem ser entendidos como objetos que acabam transparecendo ideologias, costumes, mentalidades, estereótipos sociais, etc.

Nessa perspectiva, nossa pesquisa dialoga com alguns pressupostos da chamada História Cultural, da qual tomamos emprestadas algumas questões importantes para nossa análise. O historiador francês Roger Chartier apresentou pontos fundamentais para entendermos os principais aspectos teóricos da História Cultural em seu livro homônimo (1989). Segundo autor a História Cultural possui como horizonte de pesquisa “[...] identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (1989, p. 16 - 17). Logo, para Chartier, a História Cultural deve ser vista e pensada como o estudo de diversos processos de representações e práticas sociais que dão sentido a problemática do mundo como representação (CHARTIER, 1989). Dessa maneira, as diversas práticas sociais são construídas através de vários discursos presentes em textos ou imagens.

Assim, com o desenvolvimento da História Cultural, houve uma ampliação no escopo de investigações no campo historiográfico, ampliando ainda mais as pesquisas históricas sobre as diversas manifestações do ser humano. A partir dela diversas questões começaram a saltar de maneira mais evidente aos olhos dos historiadores preocupados com a cultura, um conceito polissêmico que é um dos principais focos de pesquisa da História Cultural. Entendemos que as relações entre História e Cinema, podem ser desenvolvidas no âmbito das discussões da História Cultural.

O autor francês Antoine de Baecque, em seu livro intitulado “*Camera Historica: The Century in Cinema*” afirmar que gradativamente o cinema passou

a ser um dos objetos privilegiados da História Cultural. Para Baeque, essa aproximação deu-se, principalmente porque a História Cultural, por diversas vezes, esteve preocupada em discutir questões que são de grande importância para os estudos do cinema, como por exemplo, a constituição de públicos em torno dos filmes, os impactos de tendências intelectuais e movimentos políticos, a importância do papel da imprensa, as relações entre cultura de massa e cultura de elite e a importância, cada vez maior, da indústria cultural e da sociedade do espetáculo. (BAEQUE, 2012).

Para Baeque “[...] the history of cinema is just as much that of a culture practice as of a representation of society.” (BAEQUE, 2012 p.12). Logo. O cinema transforma-se em uma importante ferramenta para pensarmos diversos aspectos da sociedade em que o mesmo está inserido.

Entendemos que a pesquisa historiográfica sobre o cinema possui elementos e procedimentos próprios de análise do historiador. Da mesma maneira que qualquer outro documento histórico, o historiador não deve focar na preocupação de discutir se aquele filme retrata de forma fiel ou não aquele acontecimento histórico que ele está narrando, mas levar em consideração a conjuntura histórica em que foi concebido, procurando estabelecer diálogos entre as produções cinematográficas com a sociedade que o produz.

Nesse sentido, o historiador deve buscar entender as diversas adaptações cinematográficas, suas omissões, o enfoque em determinados personagens e ações e não ficar preso ao quão fiel a história de um filme é, pois todos esses elementos nos auxiliam a entender as representações presentes na obra. Para Alexandre Busko Valim, “[...] o Cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou apresenta modelos” (VALIM, 2006, p. 27). É com essa perspectiva que lançaremos nosso olhar aos filmes que retratam a Revolução Mexicana, ou seja, como agentes de construções de representações e modelos.

Outra contribuição importante em relação à discussão de história e cinema foi elaborada por Mônica Almeida Kornis em seu artigo “Cinema e História: um debate metodológico”. Segundo a autora:

O filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico - ficção, documentário, cinejornal e atualidades vistos como meio de representação da história, refletem, contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. (KORNIS, 1992, p. 3).

Nessa passagem a autora nos mostra como o cinema pode nos apresentar características importantes da sociedade que o produz. Assim, é importante que o historiador faça a relação do filme com seu contexto de produção, além de analisar os diversos pontos que compõem um filme e, não apenas, o enredo principal.

Kornis reforça a necessidade de pensarmos elementos próprios da construção fílmica, como as articulações entre a imagem, o som, o enquadramento das cenas, etc. Além disso, os vários elementos que compõem a construção do filme são de suma importância para entendermos seus discursos, como a montagem, os movimentos de câmera, iluminação, roteiro, diálogos, etc. A organização desses elementos evidencia os interesses e os discursos presentes em uma obra cinematográfica. (KORNIS, 1992).

Nesse sentido, o filme se mostra com um importante veículo de divulgação de ideias e que nos ajuda a entender melhor o contexto e a sociedade que o produz. Logo, devemos pensar os filmes sempre em relação ao cenário que ele foi produzido. O historiador Alexandre Busko Valim aponta que devemos sempre travar uma relação entre o contexto de produção e o filme em si, pois para o autor, dessa maneira é possível perceber as diversas forças que se articulam nos filmes, sejam posições políticas, ideológicas, de resistência ou de legitimação. (VALIM, 2006).

Acreditamos que o cinema está intimamente ligado com o seu contexto de produção e com as ideias que circulam no momento de sua elaboração. Segundo Michele Lagny, o cinema deve ser entendido além de uma prática social, mas também como um gerador de práticas sociais. Logo, o cinema pode ser entendido como um testemunho das formas de pensar e agir em determinados contextos históricos e também como uma ferramenta de

transformação social, legitimação de projetos políticos e de construção de representações, identidades e alteridades. Assim, devemos olhar “[...] el cine como una institución inscrita en las estructuras generales de una sociedad. Así, desde el punto de vista de la producción, el cine se incluye en el marco de la producción nacional (e internacional) y se encuentra afectado por mecanismo económicos globales.” (LAGNY, 1997, p. 125). Logo, os filmes são elementos formados dentro de um meio social específico, que imprime suas marcas dentro das produções cinematográficas, consciente ou inconscientemente.

O autor francês Pierre Sorlin, em seu livro “*Sociologia del Cine*”, nos apresenta importantes contribuições para nossa discussão a respeito da relação entre história e cinema. Para o autor, um filme deve ser entendido como um ato gerado por um grupo de indivíduos que escolhem e reorganizam diversos materiais sonoros e visuais, dando um novo sentido a determinada realidade e o fazem circular entre o público. Esse processo acaba interferindo em diversas relações simbólicas que a sociedade estabelece. (SORLIN, 1985). Para o autor francês, esse processo acontece através do conceito de “construção fílmica”, pois através desse conceito, podemos visualizar o filme como um elemento imerso em contexto de produção, que também busca apresentar uma leitura do local que está inscrito. Assim, devemos entender que

la construcción fílmica es el proceso por el cual el cine de una época capta un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, le da una coherencia y produce, a partir de ese continuo que es el universo sensible, un objeto determinado, cerrado, discontinuo y transmisible; en otros términos, la construcción funda la imagen cinematográfica de la sociedad, la sociedad tal como se la muestra en el cine. (SORLIN, 1985, p. 230).

Para analisarmos nossos filmes em questão, utilizaremos algumas propostas elaboradas, principalmente, pelos autores Lagny (1997), Sorlin (1985). Em linhas gerais, esses autores afirmam três elementos que são essenciais para podemos elaborar um diálogo entre cinema-história. Primeiro, faremos uma discussão do contexto político e social em que o filme está inserido. Essa discussão do contexto de produção dos filmes nos ajudam a entender as tensões sociais e políticas que pairavam no cenário em questão. Entender esse contexto, nos ajuda a fazer uma leitura mais apurada sobre os

filmes, na medida em que eles falam mais sobre o seu contexto de produção do que os contextos históricos que os mesmos representam.

Em um segundo momento, é analisado o processo de produção do filme, ou seja, apresentar as pessoas envolvidas no filme, diretor, roteiristas, produtora, quais os órgãos de financiamento, influência do governo, censuras, bilheteria, repercussão em jornais e revistas, quando encontrado fontes para esse fim, etc. Ao olharmos esse universo de produção do filme de maneira mais próxima, nos possibilita visualizar as possíveis interferências mais diretas que o filme teve.

Por último, esses dois elementos citados são englobados para fazermos a análise da narrativa fílmica. Os dois pontos anteriores são chaves para que possamos entender as representações presentes nos filmes, pois não podemos descolar o filme do seu contexto social e histórico. A análise da narrativa fílmica busca interpretar as cenas, enredo, diálogos, posição de câmera, música, ambientação, etc. Dessa maneira, acreditamos que esses três elementos juntos, nos possibilitam ler e interpretar as representações sociais que aparecem nos filmes sobre a Revolução Mexicana.

Nesse sentido, nossa pesquisa está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma discussão panorâmica dos principais acontecimentos da Revolução Mexicana, bem como um arrolamento de filmes produzidos no México e nos Estados Unidos que abordaram a Revolução em seus enredos, partimos dos primeiros filmes produzidos ainda durante o movimento, até os últimos filmes produzidos no século XXI pelos dois países. Devido a grande quantidade de obras criadas, não foi feita uma análise profunda das mesmas, porém foi possível perceber a importância que a Revolução teve no meio cinematográfico, principalmente no mexicano.

No segundo capítulo discutiremos as representações cinematográficas da Revolução Mexicana, de Villa e de Zapata no cinema estadunidense, sempre fazendo cruzamentos entre os períodos de produção dos filmes e os contextos políticos de cada momento. A ideia é perceber as semelhanças e diferenças nas representações em dois momentos históricos distintos.

No último capítulo as discussões giram em torno das representações mexicanas sobre o evento. É possível notar que a representação da Revolução

se altera substancialmente devido aos contextos históricos de cada produção. Em um primeiro momento um cinema mais crítico sobre o evento, depois, já sob a tutela oficial mais forte, a representação do movimento buscar construir e reforçar uma visão oficial do movimento armado. Em anexo, colocamos uma lista de todos os filmes sonoros de ficção que foram produzidos no México e nos Estados Unidos ao longo do século XX e início do século XXI. Para tanto, utilizemos diversas fontes para compor essa lista, como documentos presentes na Filmoteca da Universidade Autônoma do México (UNAM), Instituto Mexicano de Cinematografia e vários livros. Nosso objetivo é que essa lista possa ajudar outros pesquisadores a trabalharem com o tema.

Assim, esperamos contribuir para uma discussão mais forte sobre a relação entre história e cinema, bem como a importância que essa ferramenta social adquire em determinados contextos específicos. Além do mais, essas representações sobre a Revolução, reforçam a sua importância para a história da América e da humanidade de maneira geral.

1 A revolução Mexicana: interpretações e olhares

Em nosso primeiro capítulo trazemos algumas discussões sobre alguns olhares lançados sobre a Revolução Mexicana. Começamos trazendo uma visão geral dos principais acontecimentos que fizeram parte desse movimento, com base na historiografia atual sobre o tema. Acreditamos que essa visão panorâmica seja de extrema relevância para as discussões que foram feitas nas análises dos filmes sobre a Revolução Mexicana. Dessa forma, antes de trabalharmos diretamente com os filmes, o leitor estará familiarizado com a Revolução Mexicana.

Após esse item, passaremos a apresentar os principais filmes feitos sobre a Revolução Mexicana nos Estados Unidos e no México. Apesar de termos escolhido quatro filmes para nossa análise, gostaríamos de mostrar para o leitor que o universo cinematográfico sobre a Revolução Mexicana é amplo e complexo. Acreditamos que esse capítulo fará com que o leitor construa uma bagagem sobre o tema, para que possa melhor acompanhar as discussões dos demais capítulos.

1.1 A Revolução Mexicana interpretada nos albores do século XXI

A Revolução Mexicana foi um movimento armado que teve seu marco inicial em 20 de novembro de 1910 e seu final possuiu diferentes periodizações devido a diversas mudanças de interpretações historiográficas como foi discutido anteriormente. Em nossa pesquisa, delimitamos o fim do confronto armado em 1920, período marcado pelo assassinato de Emiliano Zapata, colocando fim ao ultimo movimento revolucionário que ainda levantava armas contra o governo federal, além de um acordo aceito por Villa para sair da vida pública e do movimento revolucionário e a ascensão no poder de Álvaro Obregon, que conseguiu impor medidas políticas que centralizou o poder, além de estabelecer um importante apoio político de diversas regiões.

Essa Revolução foi um movimento heterogêneo que contou com a participação de diversos grupos sociais durante o seu desenrolar. Muitas vezes, esses grupos acabaram travando disputas entre si, por possuírem interesses em diversos e objetivos diferentes. Participaram do movimento revolucionário camponeses, indígenas, operários, trabalhadores urbanos, empresários mexicanos, membros da burguesia mexicana, intelectuais, bandidos, mercenários, entre outros. Devido a todos esses grupos envolvidos, a Revolução teve diversos encaminhamentos e, muitas vezes, não estava muito claro os reais motivos da Revolução, pois, cada grupo acabava dando sentidos diferentes ao movimento. Entretanto, a Revolução Mexicana trouxe profundas mudanças na sociedade mexicana e possibilitou novas maneiras de interpretar a sociedade. Sendo ainda hoje uma importante herança política e social.

Para entendemos os acontecimentos que iniciaram em 1910, devemos olhar para alguns fatos anteriores a essa data, pois a Revolução foi a explosão de um estopim que começou a ser ascendido muito antes, por volta da década de 1870.

Com a morte de Benito Juárez (1806 – 1872), que encabeçou lutas do povo mexicano contra o poder do Clero, dos conversadores e da intervenção estrangeira, o poder caiu nas mãos de um grupo militar tido como reacionário chefiado pelo general Porfirio Díaz, quem ganhou fama e destaque durante a

expulsão do exército francês do território mexicano entre os anos de 1862 e 1867. (KNIGHT, 2010).

Ao chegar a presidência, em 1877, se converteu em um ditador e, com apenas uma breve interrupção de menos de um ano, permaneceu no poder até 1911. Para se perpetuar no poder, Díaz apresentou algumas ementas constitucionais que autorizaram a reeleição, algo que era proibido pela Constituição de 1859. Assim, Díaz, promulgou, em 1887, uma lei que autoriza a reeleição, por apenas uma vez. Em 1890, anulou todas as limitações da reeleição. Além disso, em 1904, foi aprovada uma emenda constitucional que estipulava plenos poderes do presidente até seis anos consecutivos. (KNIGHT, 2010).

Segundo o historiador inglês Alan Knight, Díaz possuía apoio de grupos mais reacionários no período, como latifundiários e o clero, além de possuir apoio de empresários estrangeiros (KNIGHT, 2010). Esses grupos conseguiam diversos acordos políticos e econômicos, os quais auxiliavam na centralização do poder nas mãos de Díaz. De acordo com Victor Hugo Dantés, “las elecciones para presidente y para el Congreso de la Unión, se convirtieron en una farsa: Porfirio Díaz formulaba, de antemano, la lista de diputados y senadores, poniendo en ella a sus adictos y dándoles particular preferencia a los oriundos de Oaxaca, su estado natal.” (DANTÉS, 2012, p. 12). Com esse processo, muitas vezes, os eleitores quase não possuíam opções de voto, além de serem pressionados para votar em determinados candidatos. Logo, as eleições eram facilmente fraudadas e Díaz conseguia sua reeleição e elegia deputados e senadores que davam suporte político para suas ações. (MATUTE, 2010).

Além disso, as manobras políticas de Díaz não aconteciam apenas em âmbito federal, ele exercia forte influência nos estados da federação. Os governadores dos estados, quase sempre, eram escolhidos entre os grandes fazendeiros das regiões, que já exerciam um poder local com base na violência e no controle das terras. Além disso, em diferentes cidades existiam os chamados “jefes políticos” que eram nomeados pelos governadores de cada região e tinham seus cargos confirmados pelo próprio presidente. Assim, o “jefe político” estava subordinado ao governador e dirigia a vida política de uma

cidade ou comarca. Podemos entender que o “jefe político” funcionava como um ditador em miniatura de determinada região. (DANTÉS, 2012).

Assim o aparato político estava totalmente centralizado e Díaz possuía um controle quase que total em diversos níveis do país. Para ajudar a manter esse controle, Díaz utilizava o exército como um dos seus principais pilares, esforçando-se em assegurar o apoio de generais e oficiais de alta patente. Normalmente, esse apoio era conseguido através de trocas de benefícios, como fazendas, concessões comerciais e industriais, cargos de governador ou “jefe políticos”, entre outras regalias. (MATUTE, 2010). Assim, Díaz conseguia manter seu poder pelo viés político e militar, quase sempre, reprimindo de forma violenta manifestações contrárias ao seu governo.

Outro grupo que ajudou a sustentar o governo de Díaz foi a Igreja Católica, que consistia por si só, na maior latifundiária do México no período. Apesar de legalmente estar separada do Estado, no período do governo de Díaz, a Igreja Católica aumentou suas propriedades e riquezas, além de exercer grande influencia na vida política do país, sem fazer oposições as arbitrariedades e violações do regime e nem a opressão que o povo sofria (KNIGHT, 2010). Quase sempre, muitos membros da Igreja trabalhavam como agentes de grandes fazendeiros, informando de maneira sistemática tudo o que sabiam através das confissões dos fieis, tentando suprimir revoltas. Além disso, alguns padres pregavam em missas que os camponeses deveriam se submeter ao poder dos grandes fazendeiros e não questionarem a situação em que eles se encontravam. (KNIGHT, 2010).

Assim, o cenário político mexicano no período de Díaz era marcado por arbitrariedade, violência e corrupção. Qualquer tentativa de oposição ao regime era tratada com violência, prisões e mortes. A imprensa também sofria fortes censuras e muitos jornalistas contrários ao presidente Díaz eram presos, enquanto jornalistas que faziam propagandas ao governo possuíam diversos incentivos federais. O cenário político posto apresentava poucos benefícios sociais e não inspirava confiança em grande parte da população. Segundo Dantés “bajo el régimen reinaban la corrupción, el soborno y el peculado. La venalidad más abyecta caracterizaba a diputados, senadores, jueces y a la prensa. Sin cohecho, no era posible obtener algo.” (DANTÉS, 2012, p. 15).

Outro grupo de auxiliou a dar suporte para o governo de Díaz, tanto no sentido político quanto econômico, foram os chamados “Científicos”. Esse grupo não se constitua como um partido político e nem estava ligado a nenhuma organização formal, era mais um grupo oligárquico que agrupava representantes da burocracia porfirista, fazendeiros, latifundiários e alguns intelectuais burgueses. (KATZ, 2008). O nome desse grupo deriva do fato de que, supostamente, os membros do mesmo seguiam uma filosofia positivista e defendiam o emprego de métodos ditos científicos para administrar o aparelho estatal. (KATZ, 2008).

Os “Científicos” defendiam a vinda de capital estrangeiro, bem como de outorgar privilégios especiais para empresários de outros países. Além disso, sustentavam a tese de que devido à ignorância e o atrasado do povo mexicano, era impossível que os mexicanos conseguissem alcançar um progresso econômico e social. Assim, o capital estrangeiro era capaz de tirar o México do estado de atraso que se encontrava. (KATZ, 2008).

Além disso, os “Científicos” defendiam um pensamento racista, muito difundido no século XIX e início do século XX. Acreditavam que os indígenas e mestiços eram “raças” inferiores e atrasadas, aptos apenas para serem utilizados como mão-de-obra pelos brancos, pois eram incapazes de construir uma “civilização” sozinhos. O Ideal político defendido pelos “Científicos” era de uma oligarquia crioula que governaria com estreitas ligações com o capital estrangeiro. (KATZ, 2008).

Com essa base de apoio, durante os anos da ditadura porfirista, foram promulgadas diversas leis agrárias que possuíam como objetivo aumentar as posses de terras de grandes fazendeiros e de companhias estrangeiras, a custo da expropriação de pequenas propriedades e terras de grupos indígenas. Essas leis acabaram prejudicando muitos camponeses indígenas, que eram a maioria dos trabalhadores rurais do período. Por fim, essas medidas criaram uma maior concentração de terra na mão de algumas famílias, aumentando a exploração de grande parte da população, além de ampliar o domínio de capital estrangeiro no México.

Essa política empregada pelo grupo político de Díaz levou a uma degradação da agricultura familiar e a destruição das forças produtivas da

população de maneira geral. Essa situação criada era uma fonte que originava diversos levantamentos de grupos sociais, principalmente de camponeses. É bom lembrar que movimentos de contestação contra o governo Díaz sempre ocorreram, entretanto a partir início dos anos de 1900, esses movimentos passaram a ser maiores e mais frequentes. (WOMACK, 2008)

Empurrados por uma grande desigualdade social e a falta de terras, começaram a surgir, em diversas regiões do país, grupos que assaltavam fazendas, matavam fazendeiros e tomavam suas terras. Logo esses levantamentos começaram a se espalhar pelo país, atingindo estados que possuíam grande importância econômica, como Chihuahua, Morelos, Guerrero e Veracruz. (MATUTE, 2010). Na região sul se concentrou o centro do movimento agrário, mais especificamente no estado de Morelos, no qual passava por uma das situações mais delicadas. Segundo Dantés “la tierra estaba en poder de 27 latifundistas que se habían apoderado de las tierras comunales. Hacendados y mayordomos trataban cruelmente a los peones, denigrándoles y relegándolos a la categoría de animales de carga.” (DANTÉS, 2012, p. 19).

O movimento camponês em Morelos foi encabeçado por Emiliano Zapata. Zapata nasceu em 1883 na região de Ayala, filho de camponeses pobres, vivenciou desde pequeno o processo de usurpação de terras de pequenos proprietários por grandes fazendeiros da região. Em 1905 liderou uma comitiva que buscava reivindicar seus direitos a terras diante de Díaz, sem obter êxito. (WOMACK, 2008).

Zapata começou a ganhar notoriedade pelos seus ideais e sua grande habilidade com cavalos. Começou a trabalhar para um rico fazendeiro da região, aonde presenciou de perto a riqueza de alguns e a pobreza de outros, acentuando ainda mais os seus ideais. (KNIGHT, 2010). Em 1909 foi eleito por seus conterrâneos para liderar um comitê que dirigia uma luta contra os fazendeiros que haviam usurpado as terras dos camponeses. Depois de inúmeros fracassos judiciais e sem perspectiva de apoio do governo, o grupo liderado por Zapata, decide levantar armas contra o presidente Díaz. (WOMACK, 2008).

Sob seu comando, muitos camponeses de Ayala tomaram a força terras de inúmeros fazendeiros e dividiam entre a população da região. Logo, o exército federal começou a reprimir esses manifestantes, obrigando a Zapata e seus homens a fugir para serras e começar um processo de guerrilha. Dessa maneira, Zapata ganhou respeito e lealdade de grande parte da população de Morelos e reuniu um importante exército para lutar por seus ideais.

Na região norte do país outras revoltas começaram a aparecer, principalmente no estado de Chihuahua. Foi nessa região que o jovem José Duroteo Arango (1878 – 1923), também conhecido como Pancho Villa, começou a ganhar destaque. Vindo de família humilde, Villa sempre trabalhou em fazendas, até cometer um assassinato em uma fazenda que trabalhava, sob a justificativa de que o capataz da fazenda estava abusando de sua irmã. Como um fugitivo, começou a assaltar grandes fazendeiros, comerciantes, criadores de gados e representantes do governo na região. Quase sempre, seus roubos eram de produtos como trigo, milho e algumas cabeças de gado e depois dividia os produtos de furto entre pobres das regiões onde atuava. (KATZ, 2007).

Assim, Villa conseguiu ganhar um importante apoio da população local, conseguindo organizar um grande exército sobre o seu comando. Diferente do movimento zapatista que possuía objetivos mais claros, como a reforma agrária, o movimento villista não possuía idéias muito específicas, principalmente devido a heterogeneidade de pensamento dos membros envolvidos. (KATZ, 2007).

Além das diversas lutas de grupos camponeses, outros grupos se articularam para derrubar o governo de Díaz. O principal opositor político do ditador foi Francisco I. Madero, um importante empresário e fazendeiro do período. Madero nasceu em 1873 no estado de Coahuila e sua família era uma das dez mais ricas do país. Além de possuir grandes quantidades de terra, a família de Madero possuía diversas indústrias de metalúrgica, minas de cobre, fábricas têxteis, destilarias, cervejarias e ainda eram proprietários de um banco em Monterrey (BARBOSA, 2010). Assim, as políticas de facilitação da entrada de empresas estrangeiras e o enfraquecimento das empresas nacionais prejudicavam de maneira substancial os negócios da família Madero.

Durante a sua juventude estudou comércio e agricultura nos Estados Unidos e na França, depois retornou para o México, com o objeto de controlar a maior parte das empresas da sua família. Começou a participar mais ativamente no cenário político mexicano através da imprensa, fundando um jornal chamado “*El Demócrata*” em 1905 e o clube político chamado “Benito Juárez”. Madero acreditava que uma mudança política só seria possível através de métodos pacíficos, por isso intensificou seus escritos na tentativa de mudar a consciência da população. (KNIGHT, 2010).

Em 1908 publicou um livro chamado “*La sucesión presidencial en 1910*”, no qual expunha suas críticas em torno de uma possível reeleição de Díaz. Nesse livro, Madero acusa Díaz de violar os princípios da liberdade política, afirmando que o seu perpetuamento no poder cerceava os direitos políticos da população mexicana. Assim, Madero propunha que a luta contra o governo de Díaz deveria ser exclusivamente constitucional e dentro dos padrões legais. Em 1909, Madero e outros membros contrários a continuação do governo de Díaz, fundaram o “Partido Nacional Antirreeleccionista”. Partido esse que pretendia disputar as eleições com a candidatura de Madero para presidente. (KNIGHT, 2010).

Devido ao surgimento de diversos movimentos contrários ao governo, como o movimento operário e campesino, além das atividades empregadas pela oposição burguesa-latifundiária, um setor do grupo governante, iniciou, com a finalidade de manter a dominação e o regime reacionário prevalecente, maneiras de tentar manter a imagem de Díaz menos odiada e comprometida, devido as diversas críticas. Assim, houve uma grande perseguição a jornalistas que eram contrários ao governo, principalmente os ligados aos Irmãos Magón, importantes jornalistas do período que teciam grandes críticas ao governo de Díaz. (KNIGHT, 2010).

Em Dezembro de 1909 Madero iniciou uma viagem por diversos locais do país para divulgar sua plataforma política. Os pontos fundamentais, além do sufrágio efetivo e da não reeleição, foram os seguintes: reformas nos programas de educação pública, melhoras nas condições de trabalho dos operários, fomentar a economia rural e indústria de minério, luta contra o monopólio estrangeiro, reorganização do exército, liberdade de imprensa e

uma política de aproximação com outros países da América Latina (KNIGHT, 2010).

Logo, a popularidade de Madero começou a aumentar de maneira significativa, preocupando a cúpula governista na medida em que as eleições se aproximavam. Dessa maneira, com medo de uma possível derrota Díaz mandou prender Madero e seus principais aliados alguns dias antes das eleições, sob acusação de prepararem uma revolta armada. Em 26 de junho de 1910 foram celebradas as eleições nas quais Porfirio Díaz foi eleito, segundo o próprio Congresso, por unanimidade. (BARBOSA, 2010). Com esse resultado os membros e simpatizantes do partido reelecionista acusaram o governo de fraudes nas eleições, conseguindo provas dos atos, pediram a anulação das eleições. Porém, novamente o Congresso afirmou a lisura do processo e a unanimidade de votos em favor de Díaz (KNIGHT, 2010).

Tendo esse cenário, Madero e seu grupo desistiram de seus planos de eliminar, por métodos pacíficos, o governo de Díaz, e começaram a organizar um levante armado. Logo após as eleições Madero e os outros presos foram libertados, e Madero foi se estabelecer nos Estados Unidos. Ainda durante seu período de cárcere, Madero começou a elaborar um programa de governo e de críticas ao governo que depois ficou conhecido como “*Plan de San Luis Potosí*”, publicado em 15 de outubro de 1910.

Esse plano “enumeraba los esfuerzos antirreeleccionista, denunciaba La dictadura de Díaz y declaraba a Madero presidente provisional, al considerar nulas a invalidadas las elecciones recientes.” (KNIGHT, 2010, p. 122). Com esse plano, Madero além de não reconhecer Díaz como presidente, ainda afirmava que haveria restituição de terras adquiridas de maneira ilícita. Knight ainda afirma que o plano era “[...] en esencia, una declaración política, una respuesta a las esperanzas democráticas frustradas en 1909-1910, un llamado a las armas a fin de alcanzar la reivindicación de los derechos constitucionales.” (KNIGHT, 2010, p. 123). Por fim, o plano conclamava a população para um levante armado contra Díaz, que deveria iniciar às 18:00 horas de 20 de novembro de 1910.

Para alcançar os camponeses e tentar convencê-los de unir-se ao movimento maderista. O “*Plan de San Luis*” incluía a ilegalidade das medidas

agrárias elaboradas durante o regime porfirista e, ainda, afirmava que as terras seriam devolvidas a camponeses que tiveram suas terras roubadas. Essas medidas, mesmo que possamos entendê-las de maneira panfletárias, pois não estavam bem formuladas no plano de como todo esse processo seria feito, conseguiu com que muitos camponeses aderissem a causa maderista. (KNIGHT, 2010).

Uma crítica tecida pelo historiador Alan Knight, em relação ao plano de Madero é que “El Plan de San Luis Potosí se limitó a plantear los problemas internos de la vida política del país, del mismo modo que la plataforma electoral del Congreso del Partido Antirreleccionista, celebrado a principios de 1910, no incluyó demandas antiimperialistas.” (KNIGHT, 2010 p. 124). Porém, afirmava a necessidade de respeitar os tratados celebrados com outras nações durante o período do governo de Díaz, inclusive contratos e concessões a companhias estrangeiras e o dever de que todo mexicano deveria respeitar o estrangeiro e suas propriedades. (KNIGHT, 2010).

Assim, o estopim da Revolução Mexicana estava aceso. Diversos grupos não estavam contentes com os rumos políticos do país e cada um, a sua maneira, organizava estratégias de luta. Por isso, podemos entender que o movimento foi, desde seu início, algo heterogêneo e esses grupos envolvidos, nem sempre, estavam de acordo ou lutavam juntos. Isso tornou a Revolução Mexicana um movimento profundamente complexo e divergente.

Desse modo, Madero e seus adeptos começaram a organizar uma insurreição para impedir que Díaz concluísse a cerimônia da posse que ocorreria dia 30 de novembro de 1910. Para tanto, os maderistas estabeleceram a data de 20 de novembro para que diversas cidades da República levantassem armas contra o governo. Dessa maneira, os preparativos maderistas tiveram início na cidade de San Antonio no estado do Texas nos EUA, que serviu de quartel general para os revolucionários. Madero contou com a ajuda de pessoas de grande influência no cenário mexicano como Venustiano Carranza, Abraham González, Aquiles Serdán, entre outros. (KNIGHT, 2010).

O plano de ação consistia em organizar um exército, cruzar a fronteira e estabelecer a base revolucionária no estado de Chihuahua, localidade que

estava melhor estruturada economicamente e onde movimento tinha mais força, contando com Francisco Villa como adepto das idéias de Madero. Logo que as idéias no movimento foram sendo descobertas pelo governo, o mesmo tratou de prender diversos maderistas e se preparar para um confronto. Mesmo assim, no dia 20 de novembro várias cidades levantaram armas e o governo não hesitou em reprimir as revoltas com violência. (KNIGHT, 2010).

Nesse contexto, o cenário político mexicano se mostrava totalmente desfavorável ao governo de Díaz. Logo o governo começou a mostrar sinais de desintegração e desorganização. Segundo Dantés “el gobierno estaba integrado por un grupo de viejos caducos, incapaces de gobernar el país. La mayor parte de los ministros, gobernadores y generales del ejército frisaban los ochenta años de edad. Sin embargo, Díaz los conservaba en sus puestos, con la esperanza de tener un firme apoyo para su dictadura” (DANTÉS, 2012, p. 28). Claramente a situação mexicana não poderia mais ser evitada, a Revolução já estava em curso.

Em março de 1911, representantes dos estados de Guerrero, Michoacán, Tlaxcala, Campeche, Puebla e do Distrito Federal, apresentaram, em nome de vários grupos revolucionários que agrupavam cerca de 10. 000 pessoas e proclamaram o chamado “*Plan Político y Social*”. Nesse plano pretendia tirar Díaz, seus ministros, funcionários, deputados e senadores do poder e proclamar Madero como chefe supremo da Revolução (GILLY, 2007). Além disso, o plano apresentava uma série de reivindicações como a liberdade de sufrágio, a não reeleição de funcionários públicos, devolução de terras roubadas, proteção a população indígena, fixação de jornadas de trabalho para oito ou nove horas, fim dos monopólios, entre outras medidas (GILLY, 2007). Tanto esse programa como o plano apresentado por Madero foram amplamente difundidos entre a população, impulsionando ainda mais o movimento revolucionário.

Após o exército federal sofrer inúmeras derrotas, a queda de Díaz parecia uma questão de tempo. O exército zapatista no sul devastou diversas tropas federais, conseguindo dominar quase todo o estado de Morelos. No norte do país, as tropas de Villa, Pascual Orozco e de José Blanco,

conseguiram inúmeras vitórias em combates com o exército federal e reconheceram Madero como autoridade suprema (GILLY, 2007).

Após sofrer derrotas atrás de derrotas nas principais cidades do país e com manifestações contrárias ao governo federal, participando delas operários, camponeses, membros de uma pequena burguesia mexicana e intelectuais. Díaz assinou um acordo com líderes maderistas para renunciar a presidência, deixando Francisco León de la Barra como presidente interino até uma nova eleição ser organizada. Em 25 de março de 1911 Díaz saiu do Distrito Federal rumo a Veracruz, com uma escolta militar chefiada por Victoriano Huerta e depois deixou o país para passar seus últimos dias em Paris na França. Após a saída de Díaz, o governo ficou nas mãos de Francisco Leon de la Barra até que em outubro de 1911 foram feitas novas eleições nas quais Madero foi eleito presidente e José María Pino Suárez vice. (KNIGHT, 2010).

Segundo Dantés “Madero fue llevado al poder por la pujante ola del movimiento revolucionario. La Revolución representaba en sí un torrente poderoso en el que se fundían, como un solo hombre, el movimiento de las masas campesinas, las luchas de la clase obrera y la protesta de la pequeña burguesía.” (DANTÉS, 2012, p. 33). Apesar de, aparentemente, Madero representar uma congruência entre diversos grupos de manifestantes, o movimento da burguesia nacional mexicana e de fazendeiros liberais encabeçados por Madero, dirigido contra os elementos clericais latifundiários e o capital estrangeiro, representava apenas uma parte dessas correntes gerais.

Além do mais, o caráter limitado de seu programa de governo começou a transparecer desde os primeiros dias de mandato. Durante algum tempo, Madero se esforçou para atrair as massas populares e conquistar popularidade entre os mesmos. Utilizou-se de jargões revolucionários e continuou fazendo generosas promessas, porém não cumpriu a maioria delas. Logo, a situação das massas populares, em grande medida, seguiu sendo quase a mesma de tempos anteriores a Revolução. (KNIGHT, 2010).

O fato de não ter cumprido grande parte de suas promessas aos camponeses, criou um sentimento de insatisfação e descontentamento entre os mesmos. Além disso, o governo de Madero passou a intensificar o processo de desarmamento de tropas camponesas. Isso acabou acirrando ainda mais os

ânimos, haja vista que esses grupos não estavam nenhum pouco interessados em deixar as armas de lado, oferecendo resistência contra tropas federais.

Nesse sentido, a resistência campesina mais forte se deu em Morelos, sem dúvida, um dos movimentos mais bem organizados do período. O governo federal enviou diversas tropas sob o comando do general Victoriano Huerta, para ocupar o estado e diminuir as atividades dos campesinos armados chefiados por Emilino Zapata. O Caudilho do Sul, afirmou diversas vezes que não deixaria as armas e não dissolveria seu exército até que uma reforma agrária fosse feita em seu estado. Madero tentando evitar um confronto direto chegou a negociar diretamente com Zapata, oferecendo a retirada das tropas e terras para o líder. Entretanto, todas as ofertas de Madero foram rechaçadas, pois, segundo Zapata, nenhuma era em benefício da população de maneira geral. (GILLY, 2007).

Convencido de que Madero não poderia satisfazer as exigências dos campesinos, Zapata decidiu levantar armas contra o governo. Nesse contexto, Zapata e alguns de seus partidários, apresentam, quiçá, um de seus maiores legados, o “Plan de Ayala”, que mais tarde se converteria em um dos principais programas revolucionário de toda a massa campesina. Segundo o historiador argentino Adolfo Gilly, “El documento denuncia que Madero abandonó la revolución, que desde el poder persigue a los revolucionarios, que se ha aliado con elementos del porfirismo y que en nombre de los convenios de Ciudad Juárez ha anulado las promesas hechas en el Plan de San Luis Potosi y acusado de bandidos y rebeldes a quienes las defienden.” (GILLY, 2007, p. 97). O plano ainda declara Madero como traidor da Revolução e não o considera mais presidente da República, reforçando a idéia de manutenção das armas e chamando a população para lutar contra o governo. Esse plano deixou clara a insatisfação de muitos campesinos, reforçando ainda mais a idéia de instabilidade política, pois Madero não tinha conseguido agradar todos os grupos da maneira que pretendia.

O “*Plan de Ayala*” apresenta a necessidade da reforma agrária no país e a devolução de terras que estavam nas mãos de grandes latifundiários, mostrando de força clara as necessidades da população mexicana. Gilly ainda comenta que “Al revés de los planes y programas burgueses, donde el poder

de decisión queda en manos del Estado y sanciona así la continuidad jurídica del Estado y de la propiedad capitalista, el plan zapatista coloca la iniciativa en manos de las masas. Es decir, legaliza el principio de que las masas deciden, principio básico de toda revolución que merezca este nombre.” (GILLY, 2007, p. 101). Essa postura do plano em centralizar as decisões nas mãos do povo é, sem dúvida, uma das mais importantes propostas do plano zapatista.

Com um plano de ação definido, os zapatistas ganharam mais força no cenário nacional e, conseqüentemente, foram mais visados pelo governo. Apesar de o governo ter tentando inúmeras manobras para reprimir o movimento zapatista, não logrou êxito. Os zapatistas utilizaram a “guerra de guerrilha” de maneira tão eficiente que conseguiram dominar quase todo sul do México, além de se aproximarem de maneira consolidada da Cidade do México.

Ao norte do país Madero também encontrou descontentamentos. Pascual Orozco, que foi designado pelo “*Plan de Ayala*” como chefe nacional da Revolução contra Madero, resolveu erguer armas contra o governo devido ao fato de Madero não ter escolhido Orozco para nenhum cargo político importante, além de Orozco afirmar que Madero não cumpriu com as propostas apresentadas no “*Plan de San Luis Potosí*”. Juntamente com membros do Partido Liberal Mexicano e alguns coronéis, entre eles Félix Díaz, sobrinho de Porfirio Díaz, lançaram o “*Plan de la Empacadora*” no qual teciam fortes críticas ao governo de Madero e pediam as mudanças que foram apresentadas no Plano de São Luis. Nesse plano, Orozco afirma que Madero traiu a Revolução e que o mesmo recebeu dinheiro de empresários estadunidenses para financiar o seu movimento e contou com o apoio do governo dos EUA em troca de facilitar a entrada de empresas estadunidenses e de o governo dos EUA poder influenciar nas decisões políticas do México. (GILLY, 2007). Além disso, o plano previa uma reorganização política do país e elaborar novas eleições. Em linhas gerais o plano:

Plantea la nacionalización completa de los ferrocarriles; un programa de conquistas obreras que incluye supresión de las tiendas de raya, pago del salario en efectivo, jornada máxima de diez horas de trabajo, prohibición del trabajo en fábricas de los niños menores de diez años, aumento de salarios y vivienda obrera; y un programa agrario de

reparto de tierras, devolución a sus legítimos dueños de las tierras despojadas y expropiación de los latifundios para su reparto entre los campesinos. (GILLY, 2007, p. 110).

É possível perceber muitas similitudes entre o plano orozquista e o plano zapatista. Ambos possuem matrizes muito próximas e uma forte preocupação com a classe trabalhadora, apesar de o movimento zapatista não tratar diretamente de trabalhadores urbanos.

Entretanto, o movimento orozquista teve pouco tempo de vida. Para conter esse movimento, Victoriano Huerta, novamente foi chamado e contou com a ajuda de Villa lutando a favor do governo federal, mesmo o Caudilho do Norte tendo lutado ao lado de Orozco anteriormente, conseguiram sufocar o movimento. Entretanto, após esses fatos, Huerta, sob acusação de desobediência militar, mandou Villa a uma corte marcial que o condenou a morte, sendo absolvido no último momento por ordens de Madero. (GILLY, 2007).

No início de 1913, a situação política de Madero se agrava. Alguns membros do clero, latifundiários, militares mais antigos e simpatizantes do governo de Díaz, começaram a organizar uma conspiração. Liderados por Manuel Mondragón, ex-diretor de Artilharia durante o regime de Porfirio Díaz, Félix Díaz, sobrinho de Díaz, Victoriano Huerta, e Bernardo Reyes, que participou na rebelião de Pascual Orozco, a revolta tinha como principal objetivo retirar Madero do poder e restaurar um regime pré-revolucionário. (GILLY, 2007).

Em nove de fevereiro de 1913, inicia-se a rebelião armada na Cidade do México, essa data também marca o período conhecido como “*Decena Trágica*”. A rebelião foi traçada para ocorrer em duas frentes, uma liderada por Bernardo Reyes tinha ordens para tomar o Palácio Nacional e a outra liderada por Díaz e Mondragón, deveriam apoderar-se da “*Ciudadela*” local onde se encontravam armas (entre elas canhões e metralhadoras) e munições. (KNIGHT, 2010). Reyes morreu no confronto e os rebeldes não conseguiram tomar o Palácio.

Victoriano Huerta havia sido designado para defender a “*Ciudadela*”, porém como o mesmo estava de acordo com a conspiração limitou-se apenas a alguns disparos e não apresentando uma defesa efetiva.

Essa foi uma estratégia dos conspiradores, continuarem a luta na capital, criando um sentimento de insegurança e instabilidade política, para enfraquecer ainda mais a imagem de Madero enquanto presidente. Segundo Dantés, “El número de muertos durante la “decena trágica” alcanzó la cifra de 3,000; y el de heridos cerca de 6,000. Los cadáveres quedaban tirados en medio de las calles donde los amontonaban, los rociaban de petróleo y los quemaban.” (DANTÉS, 2012, p. 39). Assim, com um cenário de caos em 18 de fevereiro um grupo de partidários de Huerta invadiu o Palácio Nacional e prenderem Madero e o vice-presidente Pino Suárez, além de outros companheiros do presidente.

É interessante destacar que além dos grupos que articularam o golpe contra o presidente mexicano, diplomáticos dos EUA também tiveram envolvimento no ato, principalmente Henry Lane Wilson, embaixador estadunidense no México. Sabendo dos planos conspiratórios e assistindo o seu desenrolar, auxiliou a firmar o acordo entre Félix Díaz e Huerta para derrubar Madero, além do mais, o acordo foi assinado na própria embaixada estadunidense. (KNIGHT, 2010).

Em uma tentativa de legitimar o golpe, Huerta conseguiu arrancar de forma “voluntária” a renúncia de Madero e Pino Suárez, prometendo-lhes exílio em Cuba. Em 19 de fevereiro, o ministro de Relações exteriores Pedro Lascurián, apresentou a renúncia dos mesmos ao Congresso e com, base na Constituição vigente da época, passou a ser presidente. Seguindo todo o roteiro do teatro armado por Huerta e seus comparsas, Lascurián enquanto presidente apresentou apenas um ato: designou Huerta como ministro de Governo e logo depois renunciou, deixando o cargo, finalmente, para Huerta. O mandato de Lascurián foi o mais curto da história do México, cerca de quarenta e cinco minutos. (KNIGHT, 2010).

Para terminar o golpe, as promessas de Huerta de exílio não foram cumpridas. Na noite do dia 22 de fevereiro, Madero e Pino Suárez, foram levados do Palácio Nacional em direção a outra cadeia, entretanto antes de chegarem ao destino foram executados a mando do grupo huertista, que depois divulgaram a notícia que ambos foram mortos em uma tentativa de

assalto (KNIGHT, 2010). Assim, terminava o teatro de Huerta para sua chegada ao poder.

O golpe de Estado que se instalou em fevereiro teve um claro caráter contra-revolucionário. Os organizadores e dirigentes do mesmo tentaram rapidamente acabar com a Revolução e instaurar uma nova ditadura nos mesmos moldes da anterior. Com Huerta no poder membros do clero, latifundiários, castas militares reacionárias e a burocracia do governo de Díaz voltaram ao Palácio Presidencial. Em postos de grande importância encontravam-se atores já conhecidos como Francisco León de la Barra, o General Manuel Mondragón, Rodolfo Reyes, filho de Bernardo Reyes, entre outros partidários de Díaz, que mesmo fora do México ainda era uma sombra nesse país.

A vida política voltou a possuir traços ditatoriais, os militares possuíam grandes poderes e, muitas vezes, utilizaram de maneira arbitrária. As manifestações eram fortemente reprimidas, além de diversas prisões e assassinatos de políticos e outras pessoas contrárias ao governo de Huerta (KNIGHT, 2010). O México mergulhava cada vez mais no caos e na violência.

A encenação armada por Huerta esteve longe de convencer a maioria dos grupos revoltosos. Muito mais do que Madero, o então presidente sofreu grandes críticas e contestações. Além de grupos do movimento campesino que já estavam em armas, outros grupos intensificaram suas atividades. Como a “*Casa del Obrero Mundial*”, uma organização sindical fundada em 1912 com idéias anarcosindicalistas influenciados por autores como os irmãos Ricardo, Enrique e Jesús Flores Magón e por outros membros do Partido Liberal Mexicano, essa organização foi a principal responsável por organizar os trabalhadores urbanos durante a Revolução que atacou duramente o governo de Huerta.

No sul do país o zapatismo continuava lutando e cada vez mais fortes. Eles não reconheceram Huerta como presidente e afirmavam que só deixariam as armas quando o “*Plan de Ayala*” fosse cumprido pelo governo, o qual não tinha nenhum interesse nem mesmo em discutir o citado plano. Além de Morelos, os zapatistas controlavam outros estados da região, como Guerrero e Michoacán, entre outros. Além disso, a cidade mais importante de Morelos,

Cuernavaca estava sob controle dos zapatistas, preocupando muito Huerta devido à proximidade dessa cidade com a Cidade do México. (KNIGHT, 2010).

Após várias derrotas do exército federal para os zapatistas, Huerta percebeu que era quase impossível vencê-los, então tentou uma breve aliança com Zapata oferecendo cargo de governador de Morelos ao caudilho. Zapata negou o cargo e afirmou que a única maneira de haver uma negociação, seria a divisão de terras aos camponeses de Morelos, o que foi rejeitado por Huerta. Sem acordos, os zapatistas continuaram seus ataques ao governo federal. (GILLY, 2007).

Na região norte do país, Huerta também não teve muita aceitação. Villa conseguiu rapidamente organizar um exército e conquistou quase todo estado de Chihuahua. O Centauro do Norte levantou armas contra o governo pelo assassinato de Madero e pelas próprias inimizades entre ele e Huerta, que havia o prendido anteriormente.

Posteriormente a tomada da capital do estado, Villa se auto-proclamou governador e começou a desenvolver diversas medidas. Seus soldados, além da segurança exerciam outros trabalhos, pois Villa acreditava que os soldados em tempos de paz deveriam se dedicar a outras atividades (KATZ, 2007). Levou a cabo ambiciosos projetos como a criação de escolas (apenas na capital do estado foram criadas mais de cinquenta) e colônias militares. (KATZ, 2007).

Apesar das iniciativas de Villa, o estado ainda possuía muitos pontos de conflito. Houve uma tentativa do governo federal de bloquear o comércio com o estado, diminuindo a circulação de dinheiro. Villa tomou uma medida ousada, passou a emitir sua própria moeda, que valia apenas em seu estado, fazendo com que poucas pessoas dessem crédito a mesma. Para resolver esse problema Villa instituiu a pena de prisão para todo aquele que não aceitasse sua moeda. Com uma estratégia de trocar moeda oficial pela sua, Villa conseguiu fundos para continuar mantendo seu exército e fortalecendo suas tropas. (KATZ, 2007).

Porém, o início de 1914, Villa entrega o cargo a Manoel Chao, para se dedicar integralmente a luta contra o governo Federal de Huerta. A Divisão do

Norte, nome do exército comandado por Villa, conseguiu importantes vitórias contra os federalistas.

O descontentamento com a ditadura de Huerta atingiu também as classes mais ricas do país. Principalmente pela arbitrariedade e violência que o governo estava empregando. Assim, grande parte da burguesia mexicana e muitos fazendeiros se pronunciaram contra o governo de Huerta, muitos deles liderados por um rico fazendeiro e governador do estado de Coahuila, Venustiano Carranza. (KNIGHT, 2010).

Carranza (1859 – 1920) foi um rico fazendeiro que se dedicou a criação de gado. Vindo de uma família que sempre esteve ligada a política, seu pai havia sido amigo e colaborador de Benito Juárez, iniciou sua carreira na política em 1887, quando foi presidente municipal da cidade de Cuatro Ciénegas e depois foi eleito senador por três vezes. Carranza foi contrário ao movimento liderado por Madero e diversas vezes afirmou lealdade ao presidente Díaz. Entretanto, Carranza não era bem visto por membros do grupo de Díaz e foi impedido de se candidatar a governador do estado de Coahuila, fazendo que o mesmo se unisse ao movimento reelecionista. É possível notar que a união de Carranza se deu por aspectos estritamente relacionados ao poder e não a idéias políticas. (KNIGHT, 2010)

Após declarar abertamente seu apoio a Madero, Carranza ficou responsável pela direção das operações militares nos estados de Coahuila, Nuevo Leon e Tamaulipas. Participou da reunião com os representantes do governo de Díaz, para sua renúncia. Quando Madero se tornou presidente, Carranza ocupou o cargo de Ministro de Guerra e Marinha e mais tarde foi designado governador de Coahuila. (KNIGHT, 2010).

Após o golpe de Huerta, Carranza prontamente se recusou a reconhecer Huerta como Chefe Supremo do poder Executivo e convidou outros governadores a fazer o mesmo. Após o exército carrancista, também conhecido como Divisão Nordeste, tomar várias cidades do estado de Coahuila, Carranza e alguns de seus partidários, em sua maioria oficiais do exército, publicaram o chamado “*Plan de Guadalupe*” em março de 1913. Nesse plano eles negavam a autoridade do governo e ainda faziam um chamamento a uma sublevação contra o regime de Huerta a fim de restaurar a

Constituição, entretanto não havia nada sobre reforma agrária ou qualquer outra demanda social, deixando claro o posicionamento político do grupo. Além disso, se nomeou Chefe do Exército Constitucionalista e líder político em todo território controlado por esse exército. Segundo Knight o plano carrancista:

Nada tenía que ver con El reformista Plan de San Luis maderista y menos aún con el Plan de Ayala de Zapata, o el de La Empacadora de Orozco. [...] su propósito era legitimar la revolución constitucionalista y dar a Carranza su control. Porque después de repudiar a Huerta, a su gobierno y a todos los gobernadores que no rechazaran a Huerta en 30 días, nombraba a Carranza primer jefe y especificaba que, cuando los constitucionalistas tomaran la capital, asumiría el ejecutivo como presidente provisional y llamaría elecciones tan luego se haya consolidado la paz. (KNIGHT, 2010, p. 796).

Com seu exército constituído e sob um plano político organizado, os carrancistas continuaram avançando e conseguiram dominar grande parte de outros estados como Nuevo Leon e Tamaulipas. Nessas lutas, os generais Álvaro Obregón e Pablo Gonzáles acabaram ganhando destaques. Além disso, com os avanços dos exércitos contrários ao governo de Huerta, Villa acabou se unindo a Carranza, na tentativa de derrubar o ditador. Esse era o único ponto em comum dos dois líderes, pois em termos de ideologias políticas eram opostos. (KNIGHT, 2010).

A situação do governo de Huerta se tornou cada vez mais difícil. Além de todas as revoltas de outros estados, o presidente sofreu grande pressão dentro da Cidade do México. Em 1913 os trabalhadores da capital do país, pela primeira vez organizaram uma manifestação de “Primeiro de Maio”. Mesmo com uma proibição do governo, reuniram-se trabalhadores de diversas áreas em frente a *Casa del Obrero Mundial*, pedindo diversas melhorias trabalhistas, entre elas, jornada de trabalho de oito horas e folga nos domingos. Segundo dados de Víctor Hugo Dantés, participaram do evento, cerca de 20. 000 pessoas. (DENTÉS, 2012). Ainda no mês de maio, houve outro encontro dos trabalhadores organizado pela *Casa del Obrero*. Nesse novo encontro foram feitas palestras criticando a ditadura de Huerta e chamando os trabalhadores a levantar armas contra o governo. Após esse fato, o governo começou a censurar fortemente o sindicato e prender líderes dos trabalhadores, fatos que aumentaram ainda mais o descontentamento dos trabalhadores e os

impulsionavam para a luta contra o governo. Além disso, houve diversos contatos e alianças entre zapatistas e membros do sindicato e trabalhadores urbanos. (KNIGHT, 2010).

Os acontecimentos ocorridos no ano de 1914 foram decisivos para o governo de Huerta. Além de todas as pressões internas, o presidente passou a sofrer pressão dos EUA. Como já dissemos o embaixador estadunidense, Henry Lane Wilson, auxiliou, em alguma medida, no golpe de Huerta, entretanto o governo dos EUA não sabia direito o que estava ocorrendo no México. Na tentativa de ajudar na legitimação do governo de Huerta, Wilson enviou inúmeros telegramas ao presidente dos EUA dizendo que a Revolução tinha acabo e que Huerta contava com o apoio da população. Apesar disso, logo que Huerta chegou ao poder, houve uma aproximação econômica entre o México e a Inglaterra, ligação essa que prejudicava os EUA e o governo estadunidense passou a ver o então presidente mexicano como uma pessoa negativa para seus interesses. (KNIGHT, 2010).

No início de abril houve um incidente que quase provocou uma guerra entre México e os EUA. Um navio estadunidense aportou no porto da cidade de Tampico sem autorização e os tripulantes foram presos pelo exército federal mexicano. Mesmo sendo libertados no mesmo dia, o governo dos EUA entendeu como uma afronta e mandou tropas para tomar a cidade. Além de Tampico, a cidade de Veracruz também foi ocupada por tropas estadunidenses.

A situação que já era caótica no México ficou ainda pior. Huerta enviou tropas para expulsar os estadunidenses e pediu ajuda a líderes revolucionários. Zapata que empregou sua luta sozinho contra Huerta, sem fazer alianças com os carrancistas ou villistas, negou ajudar a Huerta contra os EUA, sua resposta foi fuzilar os representantes enviados pelo governo para fazer a proposta. Carranza, que representava os interesses de parte da burguesia mexicana, que sofria com a intervenção do capital estrangeiro estadunidense, compreendiam os EUA como o principal inimigo do país. Assim, os carranzistas se foram contra a intervenção estadunidense, porém pouco fizeram efetivamente. Villa adotou uma posição neutra, afirmou que era contra a invasão dos EUA, porém não declarou uma guerra direta, afirmou que faria de tudo para evitar um

confronto, porém se não fosse possível, lutaria contra o inimigo estrangeiro. Essa posição de Villa é justificável devido às diversas relações que o mesmo possuía com muitos estadunidenses e por questões de compras de armas na fronteira. (KATZ, 1993).

Vale lembrar que a zona ocupada pelos EUA, é a região mexicana mais rica em petróleo, o que pode justificar essa invasão estadunidense não ter sido apenas um simples desacordo diplomático e sim por questões econômicas ligados aos poços de petróleo. Mesmo com as tropas estadunidenses em solo mexicano, os exércitos da Divisão Nordeste e da Divisão Norte, comandados por Villa, porém tendo Carranza como chefe superior, continuaram derrotando o exército federal e tomando várias cidades. No sul, os zapatistas tinham total controle de vários estados, a derrocada de Huerta era questão de tempo.

Percebendo que seria impossível manter-se no poder, Huerta renunciou em 14 de julho de 1914, deixando o cargo para o seu ministro de relações exteriores Francisco Carvajal. Mesmo assim, as tropas constitucionalistas continuaram suas ofensivas com o objetivo de chegar a Cidade do México. Sem conseguir um apoio formal com os representantes de Carranza, Carvajal abandona a capital em 12 de agosto. (KNIGHT, 2010).

Em 15 de agosto de 1914, tropas constitucionalistas, lideradas por Álvaro Obregón, entraram na Cidade do México para desfazer o exército federal e expulsar os últimos membros huertistas do poder. Em 22 de agosto Carranza chegou à cidade para ser proclamado chefe do poder executivo mexicano. (KNIGHT, 2010). Com a caída do governo de Huerta, as tropas estadunidenses não tinham mais justificativas para continuar em território mexicano, além do mais, devido à conjuntura política dos líderes revolucionários (Villa, Zapata e Carranza), Carranza era o que mais se aproximava dos interesses estadunidenses, que logo retiraram suas tropas. (KATZ, 1993).

Com a troca de governo, o cenário ainda estava longe de ficar mais calmo. Muitos camponeses que haviam unido forças com Carranza na luta contra o governo de Huerta, não se sentiam contemplados no “*Plan de Guadalupe*”, já que esse programa não estipulava a realização de nenhum tipo de reforma social ou reforma agrária. No lugar de pugnar por melhorias reais e

efetivas das condições de vida da população, os carrancistas limitaram-se em apresentar discursos sem atuações efetivas de mudanças sociais. (KNIGHT, 2010).

Villa acabou rompendo relações com Carranza, percebendo que o mesmo não tinha interesses em atender suas demandas sociais, além de possuírem visões políticas distintas. Para não entrarem em confronto direto houve diversas negociações entre representantes de Villa e Carranza, porém não conseguiram chegar a um acordo em comum.

Ao mesmo tempo em que se agravavam as contradições entre Villa e Carranza, também se complicavam as relações entre Carranza e Zapata, cujas tropas se agrupavam entorno do Exército Libertador do Sul. Ao empregar sua luta contra Huerta, Zapata atuou independentemente e não reconheceu Carranza como chefe do movimento revolucionário, apenas depois da saída de Huerta é que Zapata começou a mudar um pouco sua postura.

Em julho de 1914, os chefes do Exército Libertador do Sul, publicaram um manifesto no qual ratificaram os princípios formulados no “Plan de Ayala”, não aceitavam nenhum governante que tivesse relações com antigo governo de Huerta e que só dissolveriam o exército quando fossem colocadas em prática as reformas agrárias e as demandas postulados no referido plano. Esse posicionamento de Zapata acabou influenciando Villa e acelerou o seu distanciamento com Carranza. (GILLY, 2007).

Percebendo o distanciamento dos dois principais líderes populares, Carranza enviou emissários para tentar conseguir acordo com os líderes. Obregón foi enviado para conversar com Villa sobre uma possível convenção na Cidade do México para discutir questões das próximas eleições. Villa impôs a condição de participar, apenas se Carranza deixasse o poder provisório para poder participar das eleições sem exercer pressões por estar no poder. Pedido esse que foi negado por Carranza.

Para aceitar participar da convenção, os zapatistas apresentaram três pontos a serem aceitos por Carranza: Declaração oficial de Carranza e todos seus partidários de que reconheciam todos os pontos apresentados pelo “*Plan de Ayala*”; entregar a “*Plaza de Xochimilco*” para o Exército Libertador do Sul e a renúncia de Carranza do poder executivo ou, em caso de continuar nas mãos

do mesmo, outorgar a Zapata o direito de vigiar as atividades do governo. (GILLY, 2007). Entretanto, Carranza rechaçou todas as demandas apresentadas pelos zapatistas.

Após uma nova tentativa de Carranza em fazer aliança com Villa, o Centauro do Norte negou-se a fazer negociações e enviou um telegrama afirmando que não reconhecia mais Carranza como chefe da Revolução e não participaria da convenção na capital, porque ela estaria sendo feita sob o controle de carrancistas. Além disso, lançou um manifesto conclamando a população a levantar armas contra o governo, com o objetivo de estabelecer um governo civil que respeitasse as ordens constitucionais e atendesse as demandas sociais. (GILLY, 2007).

O rompimento de Villa e de Zapata com Carranza resultou das negativas deste último em satisfazer as necessidades básicas das massas populares. Os carrancistas, que representavam os interesses de fazendeiros liberais e de uma burguesia nacional, não se interessavam em solucionar o problema agrário e negavam a maioria das demandas dos camponeses. (GILLY, 2007).

Percebendo que não conseguiria um posicionamento mais flexível dos líderes revolucionários populares, Carranza resolveu mudar a convenção para uma cidade neutra, foi então escolhida a cidade de Aguascalientes.

A chamada Convenção de Aguascalientes aconteceu:

Entre 10 de outubro e 10 de novembro de 1914, os revolucionários divididos reuniram-se na cidade de Aguascalientes numa convenção que se declarou soberana e independente de toda autoridade constituída, adotou os princípios do Plano de Ayala, desautorizou Carranza como encarregado do Poder Executivo e Villa como chefe da Divisão do Norte, designando como presidente interino Eulalio Gutiérrez, chefe revolucionário de San Luis Potosí. (CAMÍN; MEYER, 2000, p. 71).

Os carrancistas não concordaram com as decisões da Convenção e se retiraram. A Convenção declarou Carranza como um rebelde e designou a Villa como chefe do Exército constitucionalista, nome que passou a ser denominado a Divisão do Norte. Com essa situação, algumas unidades do Exército Libertador do Sul se aproximaram mais da cidade do México. Carranza se viu obrigado a trasladar a residência de seu governo para outras cidades, até se estabelecer em Veracruz, após as tropas estadunidenses terem evacuado a

cidade em 28 de novembro de 1914. No final do referido mês, as tropas carrancistas, a mando do general Obregón, abandonam a capital. (GILLY, 2007).

Em finais de novembro as tropas zapatistas entram na Cidade do México, causando medo na população, pois havia muita propaganda negativa sobre os guerrilheiros camponeses feitas pelo governo de Carranza. Entretanto, as tropas camponesas foram extremamente cordiais e pacíficas tentando normalizar a vida da cidade. (GILLY, 2007). No início de dezembro chegaram a capital Eulalio Gutiérrez e participantes do grupo convencionistas. No dia 06 de dezembro Villa e Zapata entram juntos na Cidade do México e fazem seu banquete no Palácio Presidencial, momento esse eternizado pelas lentes da família Casasola.

Apesar de ter sido escolhido como presidente pela Convenção, Gutiérrez não nutria simpatia pelos camponeses e nem por suas idéias, por isso buscou fazer acordos secretos com os carrancistas, principalmente com as tropas de Obregón. Impossibilitado de travar uma luta direta com os camponeses, Gutiérrez, tentou impedir o acesso dos mesmos a armas e munições. (GILLY, 2007).

Assim, a ocupação da capital pelos exércitos camponeses pode ser considerado um marco na história dos trabalhadores mexicanos, entretanto os mesmos não conseguiram consolidar seus êxitos, apesar de controlarem a capital e a maioria dos estados da República. Foram incapazes de instaurar um governo nacional homogêneo que levasse de fato a transformações econômicas, políticas e sociais. Os historiadores Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer, fazer uma análise interessante sobre essa conjuntura política. Segundo os autores:

Villa e Zapata, não queriam nem podiam organizar um governo a serviço de seus interesses. Faltava-lhes o que sobrava a Carranza: sentido do Estado [...] Nem villistas nem zapatistas conceberam suas lutas (na medida em que foram sempre exércitos fundamentalmente camponeses) como uma disputa pela hegemonia nacional. Para Villa, o país terminava onde começava a correr perigo sua extensíssima linha de suprimentos ligada à fronteira; o Norte o chamava e não se separou dele. Para Zapata, o mundo terminava onde a organização popular de seu exército perdesse as raízes peculiarmente agrárias e militares que o caracterizavam. O país de Zapata incluía os Estados de Morelos, Guerrero e partes de Puebla, Hidalgo, Tlaxcala, Estado do México e Distrito Federal. A nação de Villa era demarcada pelos

trilhos da ferrovia e a grande placenta financeira e militar representada pela fronteira com os Estados Unidos. Dentro dos limites dessas debilidades convencionistas começaram as vantagens do carrancisco encurralado. (CAMÍN; MEYER, 2000, p. 78-79).

Dessa maneira nem Villa nem Zapata lograram unificar os camponeses em uma escala nacional. O caráter regional dos movimentos e a falta de um programa político e econômico bem delimitado impediram os camponeses revolucionários a aproveitar os frutos de seus triunfos militares. Sem dúvida, a falta de experiência política e de conhecimento da burocracia governamental também pesaram contra os líderes populares.

Aproveitando a indecisão dos líderes camponeses, Carranza começou a apresentar medidas com um caráter mais social para sustentar seu governo. Em 12 de dezembro, em Veracruz, expediu um decreto que prometia colocar em prática leis agrárias para favorecer a formação da pequena propriedade rural em detrimento dos grandes latifúndios e a restituição para a população de terras usurpadas. Além disso, prometia efetivar leis que melhorariam as situações dos trabalhadores rurais e urbanos. (CAMÍN; MEYER, 2000).

Simultaneamente com as medidas citadas acima, os carrancistas buscaram fazer acordos com o movimento dos trabalhadores urbanos. Reunidos em torno da *Casa Del Obrero Mundial*, que foi obrigada a operar na clandestinidade durante o governo de Huerta, os trabalhadores fizeram acordos com general Obregón para lutar ao lado dos carrancistas contra os exércitos camponeses. Com um contingente maior as tropas carrancistas, liderados por Obregón passaram a avançar para capital. Conseguiram expulsar os villistas em um primeiro momento, porém os zapatistas se apoderaram de bairros no sul da cidade. (BARBOSA, 2010). Os zapatistas conseguiram bloquear diversas entradas da cidade e acabaram deixando os carrancistas isolados o que forçou a saída destes da cidade e o Exército Libertador do Sul, conseguiu, momentaneamente, manter o controle da capital.

Assim, os carrancistas passaram a perseguir os villistas, com a ajuda dos “batalhões vermelhos” dos trabalhadores urbanos. Liderados por Obregón, impuseram duras derrotas aos villistas e tomaram cidades importantes, forçando os camponeses a se refugiarem cada vez mais para o norte. Nesse contexto aconteceu a famigerada batalha de Celaya, na qual Villa sofreu duas

derrotas seguidas para as tropas lideradas por Obregón, que devastaram a Divisão do Norte. Essa derrota marca a derrocada do exército villista que não conseguiu se recuperar e passou a figurar como um pequeno exército de guerrilha, muito próximo ao começo da Revolução, sem forças para fazer frente ao crescente poder de Carranza.

Com o exército villista quase derrotado, as forças de Carranza se voltaram para conquistar a capital que estava nas mãos dos Zapatistas. A estratégia foi atuar em duas frentes, enquanto uma batalhava na Cidade do México, outra tropa carrancista invadiu o estado de Morelos, para atacar a população e as fazendas de maneira geral. Usando de crueldade, o objeto dos carrancistas era fazer com que Zapata viesse em devesa da população de sua terra natal. (GILLY, 2007).

Após inúmeros ataques na capital, os zapatistas não resistiram e deixaram a cidade para se refugiar no estado de Morelos, enquanto Villa continua sendo forçado a seguir mais ao norte. Assim, em outubro de 1915 Carranza foi reconhecido nacional e internacionalmente como presidente do México. Segundo o historiador Carlos Alberto Sampaio Barbosa:

A derrota política e militar dos villistas e zapatistas – ainda que não definitiva – e as vitórias da ala burguesa – os constitucionalistas – marcaram o fim da fase heróica da revolução camponesa. Os objetivos dos constitucionalistas eram agora, além de derrotar definitivamente os exércitos camponeses, atingir a estabilidade política e promover o desenvolvimento da economia, evitando o perigo de uma nova ascensão das camadas populares e do velho regime. A derrota das forças camponesas representou para os constitucionalistas a ruptura com a ala mais radical da revolução. (BARBOSA, 2010, p. 88-89).

Mesmo nesse cenário, as revoltas ainda não terminaram. Villa e Zapata continuavam em armas e atacando sempre que podiam, desgastando a imagem de Carranza em efetivar a paz e união em um país que mostrava profundo cansaço com a guerra civil prolongada. Assim, para tentar efetivar suas políticas, Carranza começou a apresentar um projeto para modificar a Constituição de 1857, seu projeto teve apoio de grande parte do congresso e em 31 de janeiro de 1917 a Assembléia Constituinte aprovou a nova Constituição que foi publicada dia 05 de fevereiro do mesmo ano. (CAMÍN; MEYER, 2000).

A nova Constituição se mostrava progressista, democrática, antiimperialista e laica. Entre outros aspectos a Constituição apresentou:

Os compromissos de uma legislação trabalhista (artigo 123); uma educação obrigatória e laica (artigo 3); uma legislação agrária, que deu à nação o pleno controle sobre o subsolo e seus recursos naturais e sujeitou a propriedade aos moldes ditados pelo interesse público (artigo 27): foi não apenas uma Constituição política mas também uma Constituição social que gravou na perspectiva do novo Estado as realidades estruturais que a violência havia tirado dos porões do porfiriato. (CAMÍN; MEYER, 2000, P. 86).

Assim, a nova Constituição parecia promissora com reformas que buscavam atender as demandas sociais apresentadas durante a Revolução. Entretanto, a Constituição, em sua maior parte, eram reformas que precisavam ser realizadas, que em sua maioria não foram levadas a cabo. Porém, apenas o fato dessas demandas estarem presentes possui um grande significado histórico, sobre tudo porque se declaravam, pela primeira vez na história do México, não apenas liberdades democráticas, como também reformas econômicas e sociais. (CAMÍN; MEYER, 2000). Por essas e outras razões, os campesinos sob a liderança de Zapata e Villa não deixaram de lutar contra os fazendeiros e contra o governo de Carranza. O governo federal fez inúmeras investidas para acabar com os movimentos campesinos, porém sem sucesso, o movimento rural, apesar de fraco, continuava lutando pelos seus ideais.

Além das revoltas camponesas, Carranza teve que lidar com problemas internos do seu grupo constitucionalista. Começou a haver cisões dentro de seu grupo e a principal foi o distanciamento de um de seus homens fortes, Álvaro Obregón, que fundou, juntamente com Pablo Gonzáles, o Partido Liberal Constitucionalista. Assim, “o fracionamento dos constitucionalistas se torna mais claro: de um lado encontrava-se um grupo radical ligado a Obregón, e outro conversador, ligado a Carranza.” (BARBOSA, 2012, p. 90). Logo, a ruptura total deu-se em 1919 um ano antes do fim do mandato de Carranza, quando Obregón lança sua candidatura a presidência.

Ainda no ano de 1919 o movimento campesino sofre um dos golpes mais duros. Em um plano arquitetado entre Pablo Gonzáles e o coronel Jesús Guajardo, Zapata foi convencido de que o último havia brigado com Gonzáles e

lutaria ao lado os zapatistas. Zapata para tentar testar a lealdade de Guajardo, fez o mesmo passar por inúmeras provas, até mesmo mandar Guajardo fuzilar seus próprios soldados. Após conseguir a confiança do Caudilho do Sul, o mesmo foi convidado por Guajardo para visitar a fazenda Chinameca na manhã de 10 de abril de 1919, onde as tropas de Guajardo fuzilaram Zapata após cumprimentar o líder campesino. (CAMÍN; MEYER, 2000).

Em uma tentativa de atrapalhar a candidatura de Obregón, Carranza decretou uma intervenção militar no estado de Sonora, base política de apoio de Carranza. Obviamente, o grupo obregonista não aceitou tal medida e, liderados pelo governador Adolfo de la Huerta e pelo o general Plutarco Ellias Calles levantaram armas contra o governo de Carranza, lançando assim: “A Revolução Constitucionalista Liberal, explicitando os objetivos do movimento por meio do manifesto denominado “*Plano de Agua Prieta*” em 22 de abril de 1920. Era o início da Revolução Constitucionalista Liberal.” (BARBOSA, 2012, p. 94).

Com o apoio de diversos grupos revolucionários Obregón conseguiu avançar rapidamente em direção a capital do país. O governo de Carranza já estava desgastado e não encontrava apoio para combater as forças obregonistas. Tentou retomar sua antiga estratégia, fugir da capital para Veracruz, na tentativa de ganhar tempo e reorganizar suas forças. Entretanto sua comitiva foi atacada no caminho, sendo todos mortos antes de alcançarem seu destino. (BARBOSA, 2012).

No começo de maio de 1920, Adolfo De la Huerta foi declarado presidente provisório e em julho do mesmo ano Francisco Villa, cansado dos anos de batalha e desapontado com o assassinato de Zapata, assinou um acordo para deposição de armas e retirou-se do cenário político nacional. (BARBOSA, 2012).

Segundo Barbosa:

O ano de 1920 marcou o último levante armado vitorioso de uma facção regional, aglutinada em torno de um grupo sonorense liderados por Obregón, e representou o fim do período armada da Revolução. A campanha político-militar de Obregón constituiu-se na realização de uma série de acordos como outros revolucionários, mas foi também marcada por expulsões, exílios espontâneos e mortes. (BARBOSA, 2012, p. 95).

Entre essas alianças estavam o exército zapatistas, que após a morte de Zapata não conseguiram mais se reorganizar e seus líderes resolveram apoiar Obregón de deixar a luta armada, aderindo ao plano de *Agua Prieta*. (BARBOSA, 2012). Em setembro de 1920 foram feitas as eleições para presidente na qual Álvaro Obregón foi eleito. Teve início assim, a chamada “Dinastia Sonorense”, período de 14 anos em que todos os presidentes mexicanos eleitos pertenciam ao estado de Sonora. (CAMÍN; MEYER, 2000).

Devido às alianças estabelecidas por Obregón até sua chegada ao poder, as lutas internas terminaram, marcando o fim da luta armada da Revolução. Após 10 anos de intensos confrontos a situação do país era muito complicada, a economia estava fraca e a população, mesmo cansada de tantas lutas, ainda estava com medo de novos levantes. Obregón tinha uma difícil tarefa de reorganizar um país profundamente abalado pela luta.

O governo de Obregón foi marcado por medidas anticlericais e nacionalistas, tentando unir diversos grupos sociais para dar sustentação ao seu mandato. Barbosa afirma que “seu governo foi considerado um laboratório social da Revolução, no qual se realizaram interessantes experiências com as reformas trabalhistas e educativas.” (BARBOSA, 2012, p. 99). Indicado para secretaria da educação pública, José Vasconcelos iniciou processos relevantes nessa área, como campanhas alfabetizadoras, criação de bibliotecas e escolas. (BARBOSA, 2012).

Próximo ao fim do seu mandato, Obregón indicou para sua secessão seu Ministro do Interior, Plutarco Elías Calles, deixando Adolfo De la Huerta profundamente irritado, pois o mesmo acreditava que ele seria o sucessor. Com o apoio de grande parte dos militares e de algumas figuras políticas importantes no cenário Mexicano, De la Huerta acabou se rebelando contra o governo. A “revolta delahuertista” não teve muito fôlego e nem apelo popular, sendo rápida e violentamente reprimida, sem abalar de maneira efetiva as intenções políticas de Obregón.

Nesse cenário de instabilidade, uma antiga figura ainda preocupava Obregón e sua cúpula. Mesmo afastado da vida política pública, Francisco Villa ainda era considerado uma ameaça, pois sua fama e seu carisma permaneciam entre parte da população mexicana. Obregón temia que Villa

pudesse voltar a levantar armas contra o governo e acreditava que o mesmo deveria ser eliminado. Assim, determinou secretamente que um grupo fizesse uma emboscada contra o Centauro do Norte. Logo, no dia 20 de julho de 1923 Villa e alguns seguranças se dirigiam a uma festa quando foram alvejados dentro de seu automóvel por vários tiros, sacramentando o fim de um dos principais líderes populares da Revolução Mexicana. (KATZ, 2007). A morte de Villa marca o fim dos principais levantes populares da Revolução Mexicana.

Os governos que seguiram durante os anos vinte e trinta, se autoproclamavam herdeiros da Revolução, principalmente após a consolidação do Partido Revolucionário Nacional. Autores como Alan Knight e Alvaro Matute, atribuem a consolidação da Revolução Mexicana em 1940, com o fim do Governo de Lázaro Cárdenas, pois foi esse presidente que conseguiu implementar muitas reivindicações da fase armada, principalmente relacionadas a reforma agrária e a distribuição de terras para os camponeses. Entretanto, os ecos da Revolução perduram por todo século XX e ainda são reverberados no século XXI dentro da sociedade mexicana. Ela é utilizada como moeda política e como símbolo de uma luta social que buscou impor profundas transformações sociais e romper com um modelo político estabelecido. Apesar de ter sido um movimento multifacetado e heterogêneo, trouxe em sua essência a luta popular e o desejo de transformações sociais. Mesmo que não tenha conseguido todos seus objetivos, ela continua sendo um marco para os movimentos sociais e uma peça de legitimação política, principalmente no México. É nesse sentido que acreditamos que os filmes sobre a Revolução, além de ser uma forma de entretenimento, também contém diversos elementos políticos e sociais. Logo, retratar a Revolução, muitas vezes, é se posicionar em relação a ela, divulgar determinada imagem e construir ou refutar determinadas concepções. Assim, a utilização da Revolução e de seus líderes no cinema, reforça a ideia da importância do movimento como uma pedra de toque da legitimação política ou de crítica ao modelo que se consolidou após os levantes armados de 1910.

1.2 A Revolução Mexicana no Cinema Mexicano

A fórmula cinematográfica elaborada pelos irmãos Lumière em 1885 não tardou a chegar a outros países. No caso mexicano, em menos de um ano, o presidente Porfírio Díaz, sua família e alguns membros do governo assistiram às primeiras imagens em movimentos reproduzidos no México em 6 de agosto de 1896. (RIERA, 1998).

Nesse início do cinema mexicano, eram exibidos de maneira itinerante pequenos filmes estrangeiros e, logo depois, alguns empresários mexicanos começaram a desenvolver seus próprios filmes, chamados de *vistas*. Os principais temas dessas *vistas* eram festas populares, costumes culturais, desastres naturais e breves filmagens sobre participações políticas e sociais de personagens célebres de período, principalmente políticos. (MIQUEL, 2010, p. 33).

Durante os anos seguintes do desenvolvimento do cinema mexicano no governo de Porfírio Díaz, os filmes adquiriram um caráter informativo, com produções cada vez maiores, transformando-se em documentários de longa-metragem como *La entrevista Díaz-Taft* (irmãos Alva, 1909) e *Fiesta del Centenario de la Independencia* (Toscano, 1910) (MIQUEL, 2010).

Segundo Ángel Miguel, essas películas eram organizadas em uma ordem cronológica de acontecimentos “[...] que permitía al público comprenderlas fácilmente y compararlas con la información previa de los mismos acontecimientos aparecida en diarios y revistas” (MIQUEL, 2010, p. 33).

A maior parte dessas *vistas* do início do século XX buscava enaltecer a figura do presidente Díaz e alguns de seus atos políticos. Nesse sentido, eram difundidas imagens positivas do regime, sem adotar uma postura crítica em relação ou induzir alguma imagem negativa sobre o mesmo. Esse fato pode ser explicado porque “el medio cinematográfico mexicano (en sus tres sectores principales: producción, distribución y exhibición) había quedado en manos de un pequeño y selecto grupo de pequeñoburgueses (algunos de ellos cultos e “ilustrados”), que vieron en el espectáculo fílmico un camino para el enriquecimiento rápido y el ascenso social” (ALFARO, 2010, p. 2). Assim,

difícilmente esse grupo gostaria de desenvolver algum atrito com o poder estabelecido.

Apenas após o início da Revolução em 1910, é que cineastas mexicanos começaram a apresentar visões que iam além do ponto de vista governamental. Alguns documentaristas do período buscaram registrar imagens do evento e muitos outros se juntaram à causa de Madero, desenvolvendo propagandas eleitorais e, posteriormente, difundir seus atos governamentais (MIQUEL, 2010). Mesmo assim, à medida que Madero conseguiu se consolidar no poder, esses documentários voltam a ter o mesmo caráter de propaganda oficial que teve no governo de Díaz.

Apesar de algumas semelhanças entre os cinemas dos dois governos citados, Ángel Miquel destaca um ponto muito interessante. Segundo o autor:

hubo sin embargo una diferencia significativa: mientras que Díaz había permitido la difusión de su imagen sin patrocinarla directamente, Madero contrató a cineastas para hacer propaganda, a veces encubierta bajo un ropaje noticioso. Esto significaba que había llegado la época en la que los mandatarios estarían tan atentos a su imagen en movimiento como lo habían estado antes a la propaganda pictórica, fotográfica o escrita. Había surgido el cine oficial (MIQUEL, 2010, p. 34).

Assim, o cinema sobre a Revolução teve início concomitante com o próprio evento. Inúmeros curtas e longas-metragens foram feitos entre os anos de 1911 e 1912, porém quase todos foram perdidos ou apenas restam fragmentos dos originais. Como exemplo, podemos citar *La toma de Ciudad Juárez* e *Viaje del héroe de la Revolución don Francisco I. Madero* (Toscano e Ocañas, 1911). Segundo Miquel, esses documentários foram um dos primeiros a retratar os acontecimentos revolucionários e estão compostos por duas sequências. O primeiro apresenta um acampamento maderista, os preparativos dos revolucionários para atacar a Cidade de Juarez, as consequências do combate e o tratado de paz entre os representantes da Revolução e do governo. O segundo documentário mostra a viagem de Madero até a capital, destacando sua passagem por diversas cidades e a aprovação da população por seus atos, terminando na Cidade do México, onde foi recebido com muito entusiasmo pela população (MIQUEL, 2010). Assim, “la cinta contaba así

acontecimientos muy importantes en la historia reciente del país, pero también era un claro ejemplo de un cine oficial centrado en la persona del héroe, cuya figura sobresalía al contraponerse primero a sus enemigos, a los cuales vencía, y después al pueblo, que lo aclamaba” (MIQUEL, 2010, p. 34).

Foi apenas a partir de *La Decena Trágica*¹, que houve uma ampliação nos registros revolucionários de diversos pontos de vista. Alguns cineastas foram contratados pelo general Huerta para dar continuidade a corrente de propaganda oficial. Outros optaram por se aliar a Venustiano Carranza, que não concordou com o golpe de Huerta e levantou armas contra o governo recém instituído. Houve, ainda, cineastas que se aliaram a outras causas e focaram outros personagens como Álvaro Obregón, Pablo Gonzáles, Emiliano Zapata, ainda que muitas fossem feitas por seus inimigos, que mostravam uma imagem totalmente depreciativa do movimento zapatista. Francisco Villa também foi retratado, porém o Centauro do Norte teve, durante algum tempo, o cinema estadunidense como aliado (MIQUEL, 2010).

Nesse sentido, podemos perceber que essa diversidade de interpretações acabou desconstruindo uma perspectiva unilateral, típica do cinema de propaganda oficial. Além disso, os documentários possuíam uma visão bem ampla sobre o conceito de Revolução, sendo considerado qualquer movimento contra o Estado como revolução (MIQUEL, 2010).

Apesar de serem plurais em suas interpretações políticas, os documentários seguiam quase sempre a mesma fórmula, alterando apenas o grupo que deveriam ser enaltecidos. Assim, “[...] destacaban en ellas dos grupos temáticos: los enfrentamientos militares y las manifestaciones de victoria, éstas mostradas al final de las cintas con la entrada de las fuerzas triunfantes a una ciudad conquistada, en medio de grandes manifestaciones de apoyo popular” (MIQUEL, 2010, p. 35). Além disso, era comum entre os documentários enaltecer a figura de um personagem central como o grande líder das tropas vitoriosas.

Ángel Miquel destaca também o fato de alguns cineastas utilizarem de encenações para compor algumas cenas de documentários como cenas de

¹ *La Decena Trágica* foram dez dias de guerra dentro da Cidade do México, originada por uma revolta militar contra o governo encabeçada por Victoriano Huerta. Nesse conflito, o grupo de Huerta tomou o poder e o presidente Francisco Madero foi assassinado. (BARBOSA, 2010).

fuzilamento ou batalhas. Isso acabava rompendo com a tradição documental de registros diretos dos acontecimentos. Entretanto, o autor afirma que “[...] por lo general los cineastas reflejaron fiel y oportunamente los episodios de las luchas revolucionarias. Todo esto se sabe por escenas aisladas, [...], ninguno de los documentales largos de guerra producidos entre 1913 y 1916 ha llegado hasta nuestros días en su estado original.” (MIQUEL, 2010, p. 36).

No final das décadas de 10 e início da década de 20, começou a surgir um novo gênero documental chamado “compilações históricas”. Esse gênero surgiu com o objetivo de tentar dar conta de processos históricos mais amplos e de maior duração que os efêmeros documentários informativos que eram utilizados. Nesse sentido, importantes cinegrafistas do período como Jesús Abita, Salvados Toscano e os irmãos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo e Carlos), conservaram suas filmagens antigas e na medida em que algo importante sobre a revolução acontecia (morte de alguns líderes revolucionários ou datas comemorativas) eles faziam uma compilação de suas cenas e, muitas vezes, de tomadas filmadas por outros cineastas. Dessa maneira, os documentários abarcavam um período mais amplo de registro de maneira cronológica, completando lacunas deixadas por um ou outro cineasta.

Segundo Angel Miquel, houve uma subdivisão entre os documentários de compilação histórica: as biografias e Histórias da Revolução. As biografias eram feitas para demonstrar seus atos políticos e atuações sociais. Normalmente eram produzidas para comemorações de alguns eventos associado ao biografado. Assim, como exemplos foram feitos “*Emiliano Zapata en vida y muerte* (Rosas, 1919)”, “*Francisco Villa como guerrillero hasta su trágica muerte en Parral* (Toscano, 1923)” e “*Álvaro Obregón* (Abitia, 1928)” (MIQUEL, 2010).

Os documentários de compilação histórica chamados História da Revolução, eram tentativas de apresentar a Revolução Mexicana de maneira mais ampla, abordando diversos anos do confronto, mesmo que durante as compilações os eventos ainda estivessem em desenvolvimento. Casos como “*Historia completa de la Revolución* (Toscano, 1912)”, “*Revolución Madero-Orozquista* (Toscano, 1912)” e “*Documentación nacional histórica* (Rosas,

1916)”, continham cenas de diversos anos do conflito, sempre com uma tentativa de abarcar uma visão geral do conflito.

Com o passar dos anos, o período abarcado sobre a Revolução também foi ampliando paulatinamente. Como é o caso de “*Reconstrucción Nacional*” (Companhia Cinematográfica de Queretana, 1917), “*La Campanha Constitucionalista*” (Abitia, 1919) e “*Historia da la Revolución de 1910 a 1920*” (Toscano, 1920). Segundo Miquel, apensar de esses documentários procurarem abordar uma visão ampla dos acontecimentos, elas seguem uma visão histórica definida, pois acabam se identificando com determinado grupo, organizando os confrontos entre conjuntos vencedores e derrotados. (MIQUEL, 2010).

Em meados da década de vinte, surgiram algumas compilações documentárias de maior fôlego e com os desfechos da Revolução, pelo menos da fase mais violenta, quase todos resolvidos. Um dos maiores empreendimentos nesse sentido foi levada a cabo por Salvador Toscano. “*Historia completa de la Revolución Mexicana*” veio ao lume em 1927, abordando desde o início do conflito, 1910, até a chegada do poder do então presidente Plutarco Elías Calles. Além disso, o documentário abordava, em uma ordem cronológica, diversos atores políticos do movimento, além de não ficar limitado apenas aos eventos ocorridos na Cidade do México, trazendo matérias filmadas de diversas regiões do país.

Da mesma forma que outros documentários históricos anteriores, Toscano compilou cenas de diversos cineastas, para poder dar conta de diferentes contextos, sua única preocupação era de que todas as gravações fossem autênticas e não utilizava cenas atuadas, pois Toscano acreditava que apenas cenas não atuadas, poderiam mostrar uma visão fiel e verídica da Revolução como um todo. (MIQUEL, 2010).

Segundo Angel Miquel, uma das principais características desse documentário é o fato de que ele não pode ser enquadrado como uma obra de propaganda ou de legitimação e exaltação de um grupo, pois ela apresenta uma visão muito parecida entre os diversos protagonistas que são enfocados. Assim, não aparece de maneira explícita a superioridade de um grupo em relação ao outro.

Outro ponto de destaque desse documentário é a união de diversos confrontos regionais, descontextualizando um pouco esses eventos e tornando-os como partes integrantes de um mesmo processo, ou seja, todos os confrontos passam a fazer parte de um amplo movimento coletivo e nacional, convergindo todos na Revolução Mexicana. Assim,

Tal vez Toscano pretendió dar en esta cinta una especie de nueva versión oficial, única y omnicomprensiva de los acontecimientos, lo que se explicaría por su eventual participación como actor - además de testigo - de los procesos que contaba, y también por la necesidad colectiva de comprender el pasado reciente y de ubicar a sus protagonistas e instituciones en espacios visibles de reconocimiento. (MIQUEL, 2010, p. 38).

Apesar de uma suposta isenção política de Toscano, o fato de construir um documentário que mostra certa homogeneidade nos acontecimentos e uma sequência única da Revolução, está muito próxima a construção de uma história oficial da Revolução que se buscou elaborar na década de 30. Pois havia uma necessidade em tornar a Revolução algo nacional e legitimar um projeto político vencedor, principalmente por membros dirigentes do governo do período, que depois fundariam o Partido Nacional Revolucionário em 1929.

Concomitante a esse processo de desenvolvimento do cinema mexicano, o filmes de ficção² também estão presentes. Nesse sentido, Emilio García Riera afirma que a primeira película filmada no México por um mexicano, foi uma versão de “*Don Juan Tenório*” uma peça espanhola de José Zorrilla, dirigida por Salvador Toscano em outubro de 1899. Além desse filme, entre os anos de 1899 a 1912, foram feitas, aproximadamente, 15 (quinze) filmes de ficção no México.

Entretanto, os filmes longa-metragem de ficção começaram a ser produzidos em 1916, com o filme “*1810 ¡o los libertadores!*” de Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, feito no estado de Yucatán o único produzido naquele ano. Na Cidade do México, a produção de longas-metragens de ficção começou a ser produzido com maior fôlego em 1917, sob a égide do governo de Venustiano Carranza.

²Estamos entendendo aqui cinema de ficção como aqueles que utilizam atores para construir e reproduzir argumentos, muito próximo ao modelo do teatro. (RIERA, 1998).

Entre os anos de 1917 a 1920, período de vigência de seu governo, foram feitos cerca de 38 longas de ficção: 14 em 1917, 5 em 1918, 12 em 1919 e 7 em 1920. Muitos desses filmes possuíam temas históricos mexicanos como “*Tepeyac*” (1917) dirigido por José Manuel Ramos e Carlos Gonzáles, que narra o milagre de Nossa Senhora de Guadalupe, “*Tabaré*”³ (1917) do diretor Luis Lezama, que narra um romance entre um indígena e uma espanhola no período da conquista da Espanha, entre outras como “*Tlahuicole, El Rey poeta*” baseado na história de Nezahualcóyotl, “*El império de Maximiliano*”, “*Sor Juana Inés de la Cruz*”, “*Cuauhtémoc*” (1918) de Manuel de la Bandera, representando o enfrentamento entre o último imperador azteca e o conquistador espanhol Hernán Cortés, “*Don Juan Manoel*” a da Nova Espanha do século XVI e “*El Zarco Episodios de la vida mexicana en 1861-1863*” (1920) de José Manuel Ramos, que retrata o estado de Morelos durante a Intervenção Francesa no país.

É interessante notar que nenhum desses filmes toca a questão da Revolução Mexicana. Poucos filmes de longa-metragem entre os anos de 1917 a 1930 tratam desse tema. Um dos mais emblemáticos, por ter sido um grande sucesso na época e ser um dos únicos filmes do período que conseguiram “sobreviver”, mesmo que não de sua maneira original, à esses anos foi “*El automóvil gris*” (1919) de Enrique Rosas, filmado inicialmente como uma série de doze capítulos.

O filme é baseado em uma história real, de uma quadrilha que atuou na Cidade do México em 1915. Era um período de grande conturbação política e instabilidade reinava da Cidade do México, assim essa quadrilha chegada nas casas de pessoas mais abastadas vestidos com uniformes do exército constitucionalista e com supostas ordens para investigar as residências. Dessa maneira, conseguiam roubar diversos pertences das vítimas e empregavam fuga em um automóvel cinza (*gris* em espanhol). Como a utilização de automóveis ainda não era comum na Cidade do México, isso deixou uma marca registrada da quadrilha, entretanto facilitava muito a fuga do grupo. Em 1916 com a tomada do poder federal pelo exército constitucionalista, houve

³ Esse filme foi baseado em um poema uruguaio escrito por Juan Zorilla de San Martín. Assim, a obra foi escrita para ser ambientada no Uruguai, porém foi adaptada para o cenário mexicano no filme. (RIERA, 1998).

uma grande preocupação em prender a quadrilha. Assim, liderados pelo general Pablo Gonzáles, foram presos dezoito membros do grupo. Dez foram condenados à morte, porém foram alteradas as penas de quatro membros, sendo, finalmente, fuzilados seis. Enrique Rosas, então propagandista cinematográfico de Pablo Gonzáles filmou o fuzilamento, que posteriormente, ele utilizaria em seu filme.

Dessa maneira, o filme conta com imagens do fuzilamento real dos seis membros da quadrilha, ainda que, segundo Riera, “los delincuentes tuvieron a la vez sus conmovedores y nada glamurosos rostros verdaderos y los que les prestaron, sin ningún parecido [...]” (RIERA, 1998, p. 46), e com a participação do policial que conseguiu capturar alguns membros do grupo, interpretando seu próprio papel no filme.

Apesar de “*El automóvil gris*” não ser um filme propriamente dito sobre a Revolução em si, apresenta alguns aspectos do período revolucionário, mesmo não sendo esse o principal objetivo da película. Além do mais, é um dos únicos filmes da época que não se perdeu (MIQUEL, 2010).

Outro ponto importante desse período é o apoio do Governo mexicano ao cinema de ficção, apoio esse que já era dado ao cinema documental, como forma de conseguir propagandas. Entretanto, em 1919, foram dados os primeiros passos, para uma consolidação posterior e prolongada de intervenção estatal no cinema de ficção de longa-metragens. (RIERA, 1998).

Segundo Aurelio de los Reyes, uma das maiores demonstrações de interesse do, então, presidente Venustiano Carranza, para com o cinema foi “autorizar a la Dirección General de Bellas Artes para comprar un aparato cinematográfico y películas, y levantar un atelier en las azoteas de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral para la ‘impresión’ de películas de argumento” (REYES *apud* RIERA, 1998, p. 48).

Assim, a Secretaria de Guerra e Marinha produziu quatro longa-metragens de ficção: “*Juan Soldado*”, (1919), “*El precio de la gloria*”, (1919), “*El blockhouse de alta luz*” (1919) e “*Honor militar*”, (1920). A primeira foi dirigida por Enrique Castilla e as outras foram dirigidas e escritas pelo Ten. Cel. Fernando Orozco y Berra.

Desses filmes, apenas “*Juan Soldado*” toca de maneira superficial sobre a Revolução. O filme narra a história de dois campesinos vítimas de um grupo de federalistas e seguem caminhos diferentes de luta. Um deles é um jogador de cartas, bêbado e encenqueiro e acaba assassinando seu próprio chefe. O outro, por sua vez, era um sujeito educado, disciplinado e obediente. O clímax do filme acontece no momento em que o segundo personagem é incumbido de dirigir o fuzilamento do primeiro, que havia sido sentenciado por um conselho de guerra. O Segundo acaba sendo promovido a chefe de seu regimento. Assim, da mesma maneira que “*El automóvil gris*”, “*Juan Soldado*” não discute diretamente questões referentes a Revolução apesar de apresentar elementos que fizeram parte desse confronto. (RIERA, 1998).

Ainda em 1920, a Secretaria de Guerra e Marinha produziu “*Cuando la patria lo mande*” dirigida por Juan Canals de Homs. O filme é sobre espões que tentam ter acesso a documentos secretos do governo mexicano. O destaque desse filme são cenas de combates aéreos e incêndio de algumas aeronaves. (RIERA, 1998).

Segundo Riera essas cinco produções tinham como proposta “dar ejemplo de disciplina y fervor crítico a las tropas de un nuevo ejército nacional formado por los combatientes antes irregulares de la revolución” (RIERA, 1998, p. 48). Assim, parecia não haver vontade de retratar os eventos revolucionários, até mesmo porque não estavam muito claro quais eram os rumos que o país iria seguir pós-revolução e quais seriam as reais contribuições políticas do evento e nem suas consequências para o governo estabelecido. Ainda segundo Riera, esses filmes militares tinham “[...] más interés por contar tramas de aventuras al estilo norteamericano con voladuras de fortines, planos robados, espías desenmascarados, proezas acrobáticas, enemigos extranjeros hipotéticos, etcétera, que por aludir a los recientes hechos revolucionarios.” (RIERA, 1998, p. 49).

Após o fim do governo de Carranza, assassinado em 1920, os governos de Álvaro Obregón (1920 – 1924) e Plutarco Elías Calles (1924 – 1928) não deram tanta atenção ao cinema oficial como anteriormente. Além disso, na década de 1920, o cinema dos Estados Unidos conseguiu consolidar sua hegemonia no cinema mundial, inclusive no México. Pois, não havia as

barreiras de idioma devido ao cinema mudo. Esses fatores fizeram com que poucos longas-metragens de ficção fossem produzidos no México durante esse período.

Segundo Emilio García Riera, entre os anos de 1919 a 1929 foram produzidos no México aproximadamente 87 longas-metragens de ficção, dos quais apenas seis abordavam a Revolução Mexicana, e mesmo assim de maneira superficial ou tangencial (RIERA, 1998).

Além dos dois filmes já citados “*El automóvil gris*” e “*Juan Soldado*”, em 1921 foi lançada a obra “*Alas Abiertas*” dirigida por Luis Lezama e baseada em um romance de Alfonso Teja Zabre. Segundo Riera, esse filme mostra uma vitória do exército constitucionalista (ou seja, o grupo que saiu vencedor pelo poder na Revolução, já que tanto Carranza, como Obregón e Elías Calles, faziam parte desse movimento) sobre um grupo zapatista, que eram retratados como bandidos capazes de cometer as piores atrocidades. (RIERA, 1998).

O outro filme intitula-se “*Llamas de Rebelión*” de 1922 de Agustín Elías Martínez e Adolfo Quezada. O filme narra um romance entre um fazendeiro e a prima de um de seus peões, que acabou se tornando general durante a Revolução. Porém, devido à dificuldade de levar a cabo seu romance, o fazendeiro acaba se envolvendo no conflito armado, conseguindo ser anistiado pelo governo após a Revolução. (RIERA, 1998).

Em 1927 Guillermo Calles dirigiu o filme chamado “*Raza de Bronce*”, uma película de cunho nacionalista e patriótica que pretendeu resgatar uma visão positiva da cidade de Mexicali. O enredo do filme conta a história de um indígena renegado que luta em defesa da fronteira do país durante o período da Revolução, tentando assim recuperar seu orgulho étnico. (RIERA, 1998).

O último longa-metragem de ficção desse período que trata da Revolução Mexicana foi “*El coloso de mármol*”, produzido em 1928 por Oswald Schafler, então chefe de propaganda do Instituto de Geografia Nacional e dirigida por Manuel R. Ojeda. O filme em questão possuía um forte apelo político e propagandista, segundo Hernández “[...] de tema cristero, que ponderaba los logros de los gobiernos emanados de la Revolución, especialmente las administraciones de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles.” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 574). Ainda segundo Hernández, no filme as

conquistas do governo do período era representado por um grupo de atletas fortes e robustos que eram mostrados como uma nova geração de homens mexicanos.

Além disso, há uma ênfase muito grande em demonstrar as medidas tomadas pelo governo para acabar com uma geração velha, apontada como tradicionalista e avessa ao progresso, apontados como grupos de conspiradores e ligados a rebelião Cristera. Ao fim da película, os grupos que eram contrários ao regime, herdeiro da Revolução, são classificados como reacionários e derrotados. (HERNÁNDEZ, 2006). O Colosso de Mármore do título era uma referência ao Palácio de Belas Artes, que estava em construção. O edifício representava um “símbolo de um México progressista que triunfava sobre inimigos ‘retardararios’ y ‘ocultos’ (los cristeros, aunque no se les diera ese nombre).” (REIRA, 1998, p. 59-60).

É interessante notar que esse filme foi produzido e lançado durante o movimento conhecido como Rebelião Cristera⁴ e possuía um forte discurso contrário a esse movimento, preocupado em fazer uma propaganda político a favor do governo vigente que estava envolto nesse conflito. Até porque esse movimento teve início devido a uma reação dos católicos às políticas anticlericais do governo do presidente Plutarco Elias Calles, que tentou aplicar alguns artigos sobre o tema religioso presentes na Constituição de 1917. (SILVA, 2009).

É difícil precisar os motivos que fizeram com que a Revolução fosse pouco abordada em filmes de ficção durante a década de vinte. Para Riera o fato de ser um evento recente, de ainda não ser entendida como um fato

⁴ A “Revolução Cristera” (1926 – 1929) é como ficou conhecida a guerra em que camponeses e organizações católicas lutaram contra as posições anticlericais do Estado mexicano, contestando assim o regime revolucionário instituído. Os católicos criticavam algumas medidas impostas pelo governo contra a Igreja Católica como o não reconhecimento da Igreja enquanto uma instituição em âmbito jurídico, a limitação de atuação e participação de membros do clero na política e atribuía ao Estado poder para interferir diretamente em assuntos de cunho religioso. Esse confronto teve fim em 1929 com um acordo entre a Igreja e o Estado. (SILVA, 2009). Para maiores informações sobre o tema, ver, entre outros: HERNÁNDEZ, Antonio Avitia. **La Narrativa de las Cristiadas**. Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las Rebeliones Cristeras. 2006. Tese (Doutorado). Division de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa, Mexico DF: UAM; MEYER, Jean. **La cristiada** (3 vols). Mexico: Siglo XXI, 1988. SILVA, Caio Pedroso Da. **Soldados de Cristo Rey**: representações da Cristera entre a historiografia e a literatura. 2009. Dissertação (Mestrado em Historia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

histórico e por possuir desdobramentos ainda nebulosos e confusos pode ser um indicativo. (RIERA, 1998). Mesmo assim, Angél Miquel apresenta uma análise mais precisa. Segundo o autor

Una de las razones de esto fue, seguramente, la necesidad de cineastas y público de hacer a un lado los recuerdos, con frecuencia dolorosos, del largo periodo de la guerra; otra razón fue que el cine documental había hecho el registro de las luchas revolucionarias de manera tan fidedigna y poderosa, que para una industria pobre como la mexicana hubiera sido casi imposible competir con El desde el terreno de la ficción. Lo cierto es que para la nueva generación de cineastas la Revolución que acababa de ocurrir prácticamente no fue una fuente de inspiración. (MIQUEL, 2010, p. 40).

A partir dos anos trinta e com a utilização do cinema “sonoro” no México, a Revolução mexicana passa a ter destaque no cinema Mexicano.

Assim, o filme inconcluso “*¡Que viva México!*” de Serguei M. Eisenstein, pode ser considerado uma das primeiras obras cinematográfico dos anos 30 a elaborar uma interpretação sobre a Revolução Mexicana. (SANCHES, 2010).

“*¡Que viva México!*” foi pensado para ser estruturado em um prólogo, quatro episódios: “*Sandunga*”, “*Manguay*”, “*Fiesta*” e “*Soldadera*” e um epílogo. O prólogo mostrava imagens de indígenas da mesoamérica, contrastando com cenas de imagens esculpidas em algumas ruínas de cidades pré-colombianas e terminava com um ritual fúnebre. O episódio “*Sandunga*” apresenta algumas cenas que remetem ao cotidiano de algumas tribos pré-colombianas, além de focar uma boda indígena, ou seja, uma cerimônia de celebração de casamento com carregados de rituais e simbologias religiosas indígenas em Tehuantepec. (RIERA, 1987).

O episódio “*Manguay*” narra a história de três peões que são castigados por se rebelarem contra seu patrão, que teria abusado sexualmente da esposa de um dos peões. Esse episódio se passa no período Porfiriato e mostra o abuso de poder dos donos de fazenda e a exploração da população camponesa. Em “*Fiesta*” são apresentados elementos ritualísticos da “*Fiesta Brava*”, ou tourada, além de algumas festas religiosas cristãs e pagãs. “*Soldadera*” não teve suas filmagens concluídas, narraria a história de uma camponesa que luta ao lado de seu marido durante a Revolução Mexicana. Por fim, o epílogo apresentaria imagens das festividades do “*día de los muertos*” e,

“concluía con un elogio del México actual y de sus dirigentes” (RIERA, 1987, p. 193)

Para desenvolver sua obra, Eisenstein usou como referência obras como “*Los de Abajo*” de Mariano Azuela e “*El águila y la serpiente*” de Martín Luis Guzmán, textos de Jonh Reed “*México insurgente*” e “*Hijo de la Revolución*”, além de algumas obras historiografias sobre a Revolução, como o livro “*Peace and Revolution*” de Frank Tannenbaum. No que tange a questão estética do filme, as obras dos muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, foram de extrema importância para elaboração das cenas filmadas. (REYES, 2010).

A obra de Eisenstein enfoca relatos indígenas e tradições rurais, apresentando a Revolução como fruto desses elementos e força motriz de transformação social.

Segundo Reyes, mesmo sendo uma obra inconclusa, ela teve grande influência em uma vertente do cinema nacional mexicano (REYES, 1998). Segundo o autor, é possível notar o impacto de Eisenstein e sua obra em filmes como “*El tigre de Yautepec*” (1933) de Fernando de Fuentes, “*Enemigos*” (1934) de Chano Urueta, “*¡Ora Ponciano!*” (1934) de Gabriel Soria, “*Janitzio y Rebelión*” (1934) de Carlos Navarro e “*Redes*” de Fred Zinnermann e Emílio Gómez Muriel. Esse último filme foi interpretado “por muchos durante mucho tiempo como el mejor ejemplo mexicano de un cine de crítica social al modo del promovido por el “realismo socialista” de inspiración stalinista” (REYES, 1998, p. 92).

Outro filme que teve grande impacto no México durante esse contexto, apesar de não tratar sobre a Revolução Mexicana, estreou em 1931 sob o título de “*Santa*”, o primeiro a sincronizar imagem e o áudio dos diálogos dos autores a alcançar sucesso de público (RIERA, 1998), dando início assim, ao surgimento da indústria cinematográfica mexicana. A obra em questão é uma adaptação de um livro homônimo de Frederico Gamboa escrito originalmente em 1903, porém foi adaptada para que a história desenrolasse nos anos de 1930.

Dirigida por Antonio Moreno, ator espanhol de fama hollywoodiana, o filme narra a história de Santa, uma mulher humilde e com uma beleza

estonteante que vive um pequeno povoado próximo à Cidade do México nos anos de 1930. Devido sua grande beleza, muitos homens apaixonam-se por ela, como é o caso de Marcelino, um soldado que consegue ganhar o coração de Santa, porém a abandona depois de um tempo. Santa então é expulsa de sua casa por seus pais e se vê obrigada a trabalhar em um prostíbulo, feito esse que a transforma em uma mulher fria e cínica. Após algum tempo, Santa se envolve em um perigoso triângulo amoroso que consome toda a trama do filme. (RIERA, 1998).

O fato importante desse filme é a tentativa de construir a mesma receita de Hollywood em México. Para isso, vários membros que trabalharam na produção e execução do filme, tinham experiência em trabalhos anteriores em Hollywood, inclusive os atores principais tiveram formação nessa tradição cinematográfica estadunidense. (RIERA, 1998).

Segundo Fernando Fabio Sánchez:

¡Que viva México! y Santa se convirtieron así en obras arquetipo debido a las poéticas y técnicas que las articulaban. Ambas películas son el inicio de corrientes cinematográficas desarrolladas posteriormente; por un lado, los que hacen la defensa de lo nacional filman cintas siguiendo el modelo de Eisenstein; por el otro, aquellos que pugnan por crear un Hollywood en México (que apunta a un mercado latinoamericano) se agrupan en torno de Santa, obra ligada a la narrativa norteamericana (SÁNCHEZ, 2010, p. 28-29).

Assim, é possível perceber que o tema da Revolução Mexicana está intimamente ligado a um dos principais eixos da construção de uma identidade mexicana moderna, bem como ao desenvolvimento do cinema nacionalista mexicano.

Segundo Eduardo de la Vega Alfaro (2004), entre os anos de 1930 a 1939 foram produzidos no México 17 filmes que são ambientados na Revolução Mexicana. Quase todos esses filmes não apresentam uma visão crítica sobre o evento ou uma análise mais profunda. Na maioria das vezes apresentam a Revolução como algo folclorizado, alimentada por melodias populares e tradições rurais, além disso, os filmes quase sempre mostravam os

vilões como inimigos da Revolução, principalmente representados por seguidores de Victoria Huerta⁵ (SÁNCHEZ, 2010).

É digno de nota ressaltar que os anos 30 no México são marcados por uma tentativa de legitimação política da Revolução, bem como uma escrita oficial da história da Revolução Mexicana. Assim, o grupo que conseguiu manter-se no poder desde a elaboração da Constituição 1917, liderado por Venustiano Carranza, buscava construir uma imagem de verdadeiros herdeiros das conquistas e do processo revolucionário. Assim, o ex-presidente Plutarco Elías Calles, com ajuda de outros importantes políticos do período, fundou em 1929 o Partido Nacional Revolucionário (PNR), com o principal objetivo oficializar os caudilhos revolucionários no poder oficial.

Assim, foi lançado mão não apenas de uma escrita oficial da história para construir um passado mítico e glorioso da Revolução, o cinema passou a atuar como um agente importante nessa construção, até porque o tema da Revolução Mexicana desde os primórdios do cinema mexicano foi um aspecto recorrente. Muitos desses filmes tiveram apoio e censura do governo mexicano, principalmente no sexênio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) (RIERA, 1998).

Alguns desses filmes acabam dando mais ênfase a tramas amorosas, por exemplo, do que a Revolução em si. Essas tramas refletem uma intenção de estarem preocupados com o gosto do público e com estratégias de mercado. Assim, segundo Fernando Fábio Sánchez, muitos filmes dos anos 30 no México, agregam gêneros consagrados pelo público do período, como romance, aventura e comédia rancheira. O mesmo autor ainda comenta:

No obstante esta peculiaridad, más que un defecto, convierte al cine en un instrumento eficaz en el proceso de construcción del México moderno. El cine de la Revolución es un medio visual de diseminación extensa que difundirá la narrativa teleológica de la historia y contribuirá – al ser interpretativo posrevolucionario – en el proceso de legitimación de los fundamentos simbólicos del régimen. (SÁNCHEZ, 2010, p. 44)

⁵ Victoria Huerta é tido como contrarrevolucionário porque foi o líder do golpe de derrubou e assassinou o então presidente Francisco I. Madero e seu vice, José María Pino Suárez.

Apesar desse contexto de exaltação e sob o crivo da censura aplicado pelo governo, alguns filmes tecerem fortes críticas a Revolução e seu legado. A trilogia de Fernando de Fuentes (*El prisionero 13* (1933), *El Compadre Mendoza* (1933) e *Vámonos con Pancho Villa* (1936), com destaque para o último filme) e *Los de Abajo* (1939) de Chano Urueta, são exemplos dessa desilusão com o processo revolucionário.

“*El Prisionero 13*”, narra a história de um militar alcoólatra e violento chamado Julián Carrasco. O filme inicia durante o período de governo de Porfírio Díaz, e apresenta um Carrasco como um marido agressivo e que constantemente maltrata sua esposa. Cansado das atitudes do marido, sua esposa foge com seu filho. O filme avança no tempo até 1914, período chave da história da Revolução Mexicana, principalmente pelo período do governo de Victoriano Huerta, que aplicou um golpe de Estado e mandou assassinar o Francisco Madero.

A história se desenvolve quando Carrasco prende um grupo de rebeldes e a mãe e a irmã de uns dos presos tenta subornar Carrasco para que liberte seu filho. Após muita negociação e com um grande enfoque da câmera em um retrato de Huerta que estava na sala de Carrasco, o militar acaba aceitando o suborno e manda libertar o jovem. Entretanto, para cumprir o mandado de fuzilamento, manda prender um rapaz qualquer que tenham traços parecidos com o jovem liberto. Por fim, o jovem preso no lugar é o filho de Carrasco, preso de maneira arbitrária e sem nenhuma acusação. Após descobrir o fato, Carrasco corre para tentar evitar o fuzilamento, conseguindo chegar a tempo. O filme termina mostrando que tudo foi apenas um sonho de Carrasco. Entretanto, a versão original seria de que o filho de Carrasco acabaria sendo fuzilado, porém o governo censurou esse final, por achar que seria muito impactante para o público (TUÑÓN, 2010).

O filme apresenta críticas ao sistema militar e ao período de governo de Huerta. O general Carrasco, personagem simpatizante do regime huertista é um alcoólatra, egoísta, ganancioso e corrupto. Essa representação evoca uma imagem de um corpo militar corrupto e cruel, onde pessoas são presas de maneira arbitrária, mostrando todo o abuso de poder dos militares no período e sem nenhum comprometido com a sociedade. Apresentando, assim, uma

continuidade dessas práticas tanto no período de Porfírio como no período de Huerta.

Julia Tuñón complementa que “la historia fílmica destaca la corrupción y la confusión; nunca sabremos por qué están los presos en cárcel, por qué los fusilan [...] Así, el tipo de escritos que causan su detención, las ideas por las que estos hombres luchaban se convierten aquí en algo secundario.” (TUÑÓN, 2010, P. 222). Assim, o filme apresenta uma visão mais crítica do período, mostrando uma face mais cruel do movimento armado.

O filme “*El Compadre Mendoza*” apresenta a história de Rosalío Mendoza, um rico dono de fazenda que durante o período da Revolução faz negócios com tropas zapatistas e com tropas huertistas, primeiro e depois com carrancistas. Mendoza acaba fazendo uma grande amizade com o general zapatista Felipe Nieto, o qual se torna seu compadre após o nascimento do filho de Mendoza. Mesmo com uma grande amizade entre os dois, Mendoza acaba traíndo Nieto, que é capturado e assassinado pelo exército carrancista.

O filme em questão mostra uma clara simpatia pelo exército zapatista, representado na figura de Felipe Nieto, que apresenta valores morais e cívicos muito fortes e um grande compromisso e crença no Plano de Ayala. Outro ponto de destaque é que tanto os huertistas como os carrancistas são colocados como os “vilões”. Enfocando a traição, o filme apresenta possíveis males causados pela Revolução, que acaba colocando amigos contra si, para tentarem sobreviver a um período de caos intenso. (ALFARO, 2004). O filme “*¡Vámonos con Pancho Villa!*”, será discutido de maneira mais profunda no decorrer do trabalho.

Os três filmes apresentados trazem uma visão diferente do que a historiografia do período estava fazendo, ou seja, uma Revolução nacionalista, agrária, popular. Os filmes de De Fuentes, criticam essa visão, apesar de apresentar uma simpatia pelo movimento zapatista, como vemos em “*El Compadre Mendoza*”. Nesse sentido, “las versión de De Fuentes hace énfasis en las continuidades, la corrupción, la traición, la falta de ideales, el poder excesivo y la desinformación. No vemos en estas cintas la exaltación del triunfo sino la desilusión y el desgarramiento.” (TUÑÓN, 2010, p. 233).

Apesar dessas críticas postas nos filmes de De Fuentes, outros filmes do período não estavam interessados em elaborar discussões mais profundas sobre o evento. Filmes como *El tesoro de Pancho Villa* (1935) de Arcady Boytler, *Almas Rebeldes* (1937) de Alejandro Galindo, *La Valentina* (1938) de Martín de Lucenary e *Con los Dorados de Villa* (1939) d Raúl de Anda, estavam mais preocupados com estratégias de mercado, apresentando a Revolução Mexicana como um ambiente de aventuras, romances, ação e comédia. (MANTECÓN, 2000).

Elaboramos uma tabela com base em dados apresentados por diversos autores, para podemos visualizar melhor a produção de filmes sobre a Revolução Mexicana no contexto de produção cinematográfica geral no México. A tabela inicia no ano de 1919 até 2006, esse recorte deu-se devido às informações que conseguimos, não obtivemos dados do período anterior e posterior a essa data. Ao logo do texto discutiremos alguns filmes presentes na tabela abaixo.

Período	Filmes produzidos	Referencias a Revolução Mexicana
1919 – 1929	87	6
1930 – 1939	240	17
1940 – 1949	665	16
1950 – 1959	1028	31
1960 – 1969	947	30
1970 – 1979	805	21
1980 – 1989	824	15
1990 – 1999	395	5
2000 – 2006	217	3
2007 – 2016	-	2

Fontes: RIERA, 1998; ALFARO, 2004; Orozco, 2008; UNAM, 2009.

No início da década de 40, o cinema mexicano começou a passar por grandes transformações. Teve início a chamada “*Época de Oro*” do cinema mexicano, podemos perceber no quadro acima que entre as décadas de 1940 e 1950 houve um aumento significativo no número de produções cinematográficas, que, em sua maioria, contaram com grandes investimentos financeiros e sucesso de público. Nesse período a indústria cinematográfica mexicana se consolidou e construiu seu panteão de atores de grande prestígio e sucesso entre a população, como Dolores Del Rio, Pedro Armendáriz, Maria

Felix, Mario Moreno (Cantinflas), Jorge Negrete, Arturo de Córdova, entre outros.

Alguns dos fatores que facilitaram o desenvolvimento do cinema mexicano foram devido a certa prosperidade econômica que o país vivenciou durante as administrações de Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Ávila Camacho (1940-1946) e Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Além disso, houve um forte investimento por parte do Governo mexicano, que passou a financiar várias obras, criando o Banco Cinematográfico em 1942, com o principal objetivo de injetar dinheiro nas produções cinematográficas do país.

Outro fator que merece destaque nesse período foi o estreitamento de relações entre México e Estados Unidos durante a Segunda Grande Guerra. Quando México declarou guerra à Alemanha Nazista, houve um grande apoio dos Estados Unidos em diversas áreas para seu vizinho sulino. Entre outros investimentos, os estadunidenses incentivaram a indústria cinematográfica mexicana fazendo alguns empréstimos e/ou financiando alguns filmes. Além disso, forneceram equipamentos e assessoramento técnico a um baixo custo. (ESCOBAR, 2011).

Entretanto, a influencia dos Estados Unidos no cinema mexicano não ficou restrito apenas a equipamentos. Muitas produções mexicanas utilizaram o modelo consagrado de Hollywood para conseguir sucesso de público e bilheteria, além de modelos de personagens de grande identificação popular. Esse modelo estruturado pelos estúdios estadunidenses teve uma grande repercussão positiva no cinema mexicano. (ESCOBAR, 2011). Assim, esse padrão pode ser visto “el sentido del ritmo, en el montaje, en el uso de escenarios majestuosos, en la combinación estructurada de personajes principales y secundarios, en la suma de frases desgarradas o hilarantes, en la dosis de chantaje sentimental y en los desenlaces del ‘final feliz’” (ESCOBAR, 2011, p. 18). Além de toda essa estrutura, podemos, ainda, citar o modelo *Star System*, utilizados pelos dois cinemas com o objetivo de criar grandes estrelas cinematográficas, quase na condição de deuses terrenos.

Devido a esse apoio dos Estados Unidos, junto com o desenvolvimento econômico mexicano, aliado a importantes diretores, roteiristas e atores do período, a indústria mexicana tornou-se a principal produtora de filmes da

América Latina, chegando a produzir 665 filmes nos anos 40 e 1028 nos anos 50 (ALFARO, 2004).

Os filmes produzidos durante os anos 40 sobre a Revolução Mexicana apresentam uma visão muito diferente da postura apresentada por alguns filmes dos anos 30. O desencanto com o movimento, as contradições e as críticas apresentadas anteriormente são relegadas ao segundo plano, dando lugar a uma Revolução organizada e gênese de um México Moderno.

A maioria dos filmes produzidos durante os anos 40 estavam preocupados em consolidar uma identidade mexicana, que pode ser entendida como a essência de uma “mexicanidade”. Assim, havia uma intenção de naturalizar certas práticas e modelos culturais e excluir aspectos multiculturais próprios de um país com as dimensões territoriais do México. (ESCOBAR, 2011).

Os filmes sobre a revolução mexicana, também tiveram um papel importante nesse novo modelo social que o cinema queria impor. Durante os anos de 1940, foram feitos 16 filmes que foram ambientados no confronto armado de 1910. Sem dúvida nenhuma, um dos principais diretores do período foi Emilio “Indio” Fernández, dirigindo obras de grande sucesso de público e com grandes produções. Juntamente com o fotógrafo Gabriel Figueroa, construíram um modelo próprio de cinema que fez muito sucesso no período (ALFARO, 2004).

O primeiro filme a usar a Revolução Mexicana como cenário durante esse período, foi *Flor Silvestre* (1943). Contou, segundo Alfaro, com uma equipe de “luxo” e digno de uma superprodução do período. “Integrado en torno a la figura del productor Agustín J. Fink, la cinta es sin duda uno de los mejores trabajos del grupo creativo encabezado por Emilio “Indio” Fernández (director) y completado con Mauricio Magdaleno (guionista), Gabriel Figueroa (fotógrafo), Francisco Domínguez (músico), Jorge Fernández (escenógrafo), Dolores del Río y Pedro Armendáriz (actores protagónicos).” (ALFARO, 2010, p. 12).

O filme narra a história de uma jovem campesina pobre chamada Esperanza (Dolores del Río) que apaixona-se e casa-se com José Luis Castro (Pedro Armendáriz) filho do fazendeiro mais poderoso da região. Os pais de José Luis rejeitam a união dos dois, pois são totalmente contrários a uma união

entre pessoas de classes sociais tão diferentes, fazendo com que José Luis entre em conflito com a família e acaba ficando com Esperanza e unindo-se a causa revolucionária. Usando de uma temática trágica, o filme mostra a morte de José Luis, logo após o filho do mesmo nascer.

A história se desenvolve em forma de *flashback* e inicia com Esperanza contando a seu filho, agora adulto, que os acontecimentos de 1910 foram as bases para construção do México atual. Em um diálogo extremamente simbólico, Esperanza conta para seu filho, vestido com uniforme militar, que “sobre el sacrificio de hombres como tu padre se levanta el México de hoy [...] constuido sobre el pasado, la tierra y los muertos”. Essa cena nos apresenta, pelo menos dois, elementos muito simbólicos no filme de Fernández. Uma é a noção de sacrifício e outra é o filho de Esperanza vestido com uniforme militar.

A ideia do sacrifício, da violência e da dor é um ponto que merece destaque. O filme busca retratar a Revolução como algo forte, violento e muitas vezes cruel, porém isso foi um mal necessário para a formação do México atual e para a paz e o benefício que os dias atuais vivem. Segundo Franco, “el filme divide el tiempo en el pasado – lleno de caos y sacrificios – y el presente – regido por el progreso que las generaciones posrevolucionarias gozan” (FRANCO, 2010, p. 371). Assim, a ideia de um passado violento, de caos, sacrifícios torna-se glorioso e um fator *sine qua non* para o processo de formação da paz e progresso do México atual.

Nesse sentido, apesar de demonstrar uma visão mais violenta da Revolução, Fernández mostra que apenas por essa via foi possível a construção de um México moderno. Apesar de uma visão não tão romântica da Revolução, seu discurso cinematográfico está em sintonia com a tentativa de legitimação e construção política dos desdobramentos da Revolução nos anos 40 elaborada pelo governo do período.

Segundo Tuñón,

Para Emilio Fernández las cintas deben ser agentes para el progreso de México, y entiende por tal la justicia social, el agrarismo, el fomento de la educación y la salud públicas, el indigenismo, el predominancia de un espíritu laico frente a la religión. En suma, El Indio enarbola los conceptos que forman el nacionalismo, tan caro en esos años. Su labor será, en mucho, la de sistematizar una serie de ideas y representarlas en lenguaje fílmica (TUÑÓN, 2000, p. 215).

Logo, a Revolução Mexicana tornou-se um tema de grande importância para Fernández, porque ela seria o principal motor de divulgação e consolidação dessas ideias que possibilitaram a construção de um novo México (TUÑÓN, 2000).

Segundo Mantecón, a noção de nacionalismo pode ser percebida no uniforme que o filho de Esperanza usa no início do filme. Além de ser um período conflituoso, em que o México havia acabado de declarar guerra ao Eixo, aumentando, ainda mais, a preocupação com o sentimento de nacionalismos, a cena evoca a noção de que o filho militar é herdeiro das transformações ocorridas durante a Revolução e torna-se o responsável por continuar o legado revolucionário e suas transformações, ainda assim “de alguna manera el militar representa el adcentamiento de la Revolución. Es pulcro, viril y ordenado.” (MANTECÓN, 2000, p. 231). Além disso, o jovem militar também pode ser entendido como a figura do Estado Moderno Mexicano, herdeiro da Revolução que agora possui a missão de continuar levando a cabo os ideais revolucionários. Vale lembrar que tanto Cárdenaz (1934 – 1940) e seu sucessor presidencial Manuel Ávila Camacho (1940 – 1946), eram militares de carreira antes de assumirem a presidência, remetendo a ideia de que esse governo composto por militares é herança e fruto da Revolução.

Outro filme de destaque de Emilio Fernández foi “*Enamorada*” (1946). A obra mostra alguns ideais de um general zapatista, José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) e toda sua contradição por ter se apaixonado pela filha de um grande fazendeiro, Beatriz Peñafiel (María Félix). Apesar de trazer algumas questões como fomento a educação, discursos de justiça social e temas agraristas, o filme gira em torno da história de amor de um revolucionário tentando conquistar uma donzela rica e latifundiária, que no final acaba deixando sua classe social e convertendo-se em uma *soldadera* submissa. (TUÑÓN, 2000).

Segundo Franco, a cena final do filme apresenta de maneira clara uma noção de vitória da Revolução em relação ao antigo modelo político vigente no México. Como durante todo o filme José Juan não conseguiu conquistar Beatriz, estava quase desistindo do amor da jovem e devido ao avanço da

Revolução, o mesmo é obrigado a deixar a fazenda com sua tropa. No momento da retirada dos revolucionários, Beatriz acaba aceitando o amor de José Juan e abandona sua família e segue com José Juan em uma cena na qual ele cavalga olhando para o horizonte que o aguarda, enquanto Beatriz segue a pé segurando na parte posterior do animal. (FRANCO, 2010). Assim, a renúncia de Beatriz ao seu padrão de vida e sua aceitação em um novo modelo social imposto pela Revolução, pode ser entendido de uma maneira simbólica como a vitória da Revolução sobre o modelo econômico vigente no governo de Porfírio Díaz, ou seja, um modelo econômico baseado nas grandes fazendas.

Outro elogio feito a Revolução, diferente do que é retratado em “*Flor Silvestre*”, é a organização das tropas zapatistas representadas no final do filme. Segundo Mantecón, essa imagem das tropas zapatistas marchando está, “muy lejos del desgarrate común de la movilización de tropas que hubiera sido filmada la década anterior, abandonan el pueblo de Cholula marchando ordenada y marcialmente, como un anticipo del ejército regular en que se convertirían años después” (MANTECÓN, 2010, p. 24). Assim, o autor traça um paralelo entre alguns filmes produzidos nos anos 30, principalmente a trilogia de De Fuentes, com as novas interpretações dos anos 40. Logo, os filmes de Fernández estavam em grande sintonia com o discurso oficial apresentado pelo governo mexicano do período.

Assim, sem apresentar um senso crítico mais profundo e com um objeto de destacar mais ganhos da Revolução do que perdas e contradições do movimento, muitos dos filmes sobre a Revolução elaborados durante os anos 40 “son imágenes que aportan poco al conocimiento histórico, pero mucho al gran cine y que operan de la misma manera que un monumento: emblemas destinados a la perpetuación de un imaginario en la memoria.” (MANTECÓN, 2010, p. 24).

Outro filme que podemos destacar desse período chama-se “*La Negra Angustia*” (1949) de Matilde Landeta. O filme narra a história de uma mulher que durante o confronto de 1910 se converte em uma importante militar zapatista. O filme buscar enaltecer a Revolução, quitando as contradições e transformando o evento em algo harmônico e confiável. Assim, a película começa com o seguinte discurso:

Este episodio es un grito de rebelión de la clase más oprimida y pertenece al México de ayer. Es sólo un hecho de la gran Revolución, ese sacudimiento que dio lugar a la reintegración de una nacionalidad respetable y respetada que hoy en día levanta su estructura definitiva sobre bases de justicia y de equidad.

Dessa maneira, o filme buscar cristalizar a imagem de uma Revolução popular, agrária e nacional. Novamente o sentimento de nacionalismo aparece e a Revolução sendo visto como algo pertencente a todo povo mexicano. Além disso, percebemos a tentativa de enaltecer o processo revolucionário e legitimar o México moderno, reconhecendo as instituições pós-revolucionárias como as bases para um México justo, moderno e de oportunidades iguais.

Segundo Mantecón, nesse filme “el enemigo se disuelve, y nunca se ve en contra de quién combaten las tropas: la Revolución se convierte en una guerra contra la injusticia, aunque no queda claro la de quién” (MANTECÓN, 2000, p. 232). Essa perspectiva de não deixar muito claro quem é o inimigo da Revolução, é uma tentativa de minimizar o impacto de uma guerra civil, na qual muitas famílias acabaram lutando entre si. Logo, os durante os anos 1940 e 1950 os inimigos da Revolução são retratados como Huertistas⁶ ou pessoas que não são representadas por nenhum grupo político.

Além disso, o filme ainda nos mostra uma figura feminina muito mais participativa e atuante no processo revolucionário. Dando um *status* de real protagonista para uma mulher ao invés de uma *soldade* ou de uma mulher que apenas segue o homem e cuida dos feridos como era muito comum em filmes da época. (TENORIO, 2013).

Assim, essas e outras películas tentaram construir uma imagem da Revolução Mexicana concomitantemente ao discurso político e histórico do período. Percebemos assim, uma congruência entre esses três discursos durante os anos 40 e 50, divergindo um pouco de alguns discursos cinematográficos dos anos 30. Logo, nesse período o cinema mexicano acabou “convertido en una de las principales formas de difusión de la ideología oficial del Estado post-revolucionario con respecto al movimiento armado de 1910-1917 y sus secuelas.” (ALFARO, 2010, p. 13).

⁶ Victoriano Huerta aparece como vilão em vários filmes devido ao fato de ter organizado um golpe contra Francisco Madero e tentado impor uma ditadura. Seu governo teve início em 1913, porém deixou o poder devido os avanços das tropas zapatistas e villistas em 1914.

A partir dos anos de 1950, a maioria dos filmes que abordam o tema da Revolução buscaram apresentar elementos folclóricos mexicanos e consolidar alguns elementos tidos como parte da identidade mexicana. Segundo Mantecón:

para el cine de aquella época, lo importante es ver que en la lucha hay una imagen de los mexicanos, de su identidad, de su folclor. Como cantar en una cantina de Jalisco. El discurso de una Revolución mitificada ya es patrimonio común de todos, y al parecer no hay motivos para la resistencia. (MANTECÓN, 2000, p. 235).

Dessa forma, muitas películas dos anos de 1950 ajudaram a consolidar uma visão mítica e folclórica da Revolução Mexicana, não apresentando um olhar mais profundo e crítico sobre o evento.

Como apontamos no quadro anteriormente, nesse período foram produzidos 1028 filmes no México, sendo 31 sobre a Revolução Mexicana. (ALFARO, 2004). Essa grande produção se deve ao fato do forte desenvolvimento cinematográfico mexicano conhecido como *Época de Oro* que teve seu declínio dos inícios dos anos 60.

Além de folclórica, a Revolução Mexicana passa a ser um local de heroísmo, valentia e romance, no qual heróis e heroínas nascem e fazem grandes bravuras para conseguirem demonstrar seus amores. Novamente o modelo de *star system* é muito utilizado para sacralizar esses heróis revolucionários do cinema e consolidar modelos sociais (MANTECÓN, 2010).

Sem dúvida, Francisco Villa foi o revolucionário que mais teve visibilidade nas telas nesse período. Dentre os trinta e um filmes que tocam o tema revolucionário, o Centauro do Norte é mencionado em, pelo menos, oito. Em algumas películas Villa não é o personagem principal e/ou são feitas alusões a seu nome, como é o caso de “*La cabeza de Pancho Villa*” (1956) de Chano Urueta, que narra a história de dois homens que encontram um culto de adoração a uma caixa que se diz conter a cabeça de Villa⁷, “*El siete leguas*”

⁷ Em 1926 a tumba de Villa na cidade de Parral estado de Chihuahua foi violada e sua cabeça foi decapitada tendo um destino incerto. Esse fato se transformou em uma lenda na medida em que surgiram várias hipóteses sobre o real objetivo dessa decapitação e o destino da cabeça do Centauro do Norte. Apesar de em 1976 seu corpo ter sido exumado e trasladado para o Momento da Revolução em Cidade do México, o paradeiro de sua cabeça ainda permanece desconhecido. Para uma discussão mais profunda sobre esse assunto ver, entre outros: TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa: una biografía narrativa**. México: Planeta, 2006.

(1955) de Raúl de Anda, “*Las mujeres de mi general*” (1950) de Ismael Rodríguez e “*El tesoro de Pancho Villa*” (1954) de Rafael Baledón, “donde Pancho Villa funciona como una especie de Ali Babá, o viejo pirata, que oculta tesoros llenos de acertijos complicados para encontrarlos.” (MANTECÓN, 2000, p. 233). É interessante notar que o personagem principal desse filme é um lutador mascarado chamado *La Sombra Vengadora*, assim o filme busca fazer uma conexão entre três elementos simbólicos de uma suposta identidade e da cultura mexicana, a Revolução, Villa e os lutadores mascarados.

Outros filmes buscaram consolidar uma visão sobre Villa, como é o caso da trilogia feita por Ismael Rodríguez, tendo como ator principal Pedro Armendáriz, um dos principais atores mexicanos do período, “*Así era Pancho Villa*” (1957), “*Pancho Villa y la Valentina*” (1958) e “*Cuando ¡Viva Villa! Es la muerte*” (1958). Esses filmes ajudam a consolidar uma imagem de Villa, um personagem carismático, sensível e com grande senso de justiça social, porém que poderia ser muito cruel com seus inimigos. (MANTECÓN, 2000).

Outros dois filmes que tiveram destaque no período foram “*La Escondida*” (1955) de Roberto Gavaldón e “*La Cucaracha*” (1958) de Ismael Rodríguez. “*La Escondida*” pode ser considerada umas das primeiras superproduções mexicanas coloridas, devido ao seu alto investimento financeiro, bem como a utilização de importantes atores do período (*star system*), Maria Félix e Pedro Armendáriz. (MANTECÓN, 2000). O filme apresenta um elogio da Revolução na medida em que apresenta os motivos para sublevação como a exploração dos trabalhadores por parte dos patrões, abusos de poder, desigualdade social e abusos sexuais de mulheres. Assim, existe um processo de construção de uma visão positiva da Revolução, como algo popular e com ideais para o povo, sem apresentar contradições nem divisões dentro do movimento.

Em “*La Cucaracha*” a Revolução é vista como algo épico, representando homens e mulheres fazendo atos heroicos em prol da população. Existe uma glorificação da violência do movimento armado como algo necessário durante aquele momento. Além disso, o filme busca retratar que os personagens entendem e aceitam isso como algo natural dentro de um processo de transformação revolucionário (MANTECÓN, 2010). Outro ponto importante é o

fato de que nunca está claro quem são os inimigos da Revolução. Como em alguns filmes dos anos 40, essa é uma tentativa de não mostrar a Revolução como uma luta entre mexicanos, na qual famílias e amigos lutam entre si. Mas mostrar um confronto no qual o inimigo é o “outro”, mesmo que não tenha uma face definida, tentando assim retirar uma carga negativa de uma guerra civil.

Assim, os filmes sobre a Revolução Mexicana dos anos 40 e 50 foram um esforço de construir uma interpretação do evento e elaborar uma memória histórica do mesmo. Eximindo contradições e exaltando alguns personagens, o cinema, concomitantemente com a política e a historiografia do período, tentaram construir uma memória do movimento armado de 1910. Assim,

A finales de los cincuenta la Revolución es algo demasiado firme, como el monumento dedicado en su honor, como para perderse en minucias de quién luchaba contra quién. El proceso que había iniciado con el cine industrial de los años treinta había concluido. Si no se quiere criticar al régimen en turno, ¿para qué criticar sus orígenes?” (MANTECÓN, 2000, p. 235).

A indagação de Álvaro Mantecón esta intimamente ligada com as mudanças de interpretação que ocorrem sobre a Revolução Mexicana a partir dos anos 60, quando começou um processo de contestação mais profundo ao governo do período e, conseqüentemente, da gênese do governo mexicano moderno: a Revolução de 1910.

Diferente dos anos 40 e 50 em que os filmes sobre a revolução são marcados por aspectos folclóricos, romances e pouca importância destinada aos eventos em si, haja vista que, muitas vezes, a Revolução é apenas utilizada como um cenário de aventuras, o cinema dos anos de 1960 e 1970 trazem ao lume um olhar mais crítico ao movimento em si e suas mazelas. Alguns filmes enfocam o evento por um olhar nacionalista, principalmente durante os anos do governo de Echeverría (1960 – 1976), porém outros com um viés mais crítico da Revolução.

Em 1960 foi lançado o filme “*La sombra del caudillo*” de Julio Bracho, baseado em uma conhecida novela homônima de Martín Luis Guzmán publicada originalmente em 1929. A película de Bracho, assim como livro de Guzmán, apresenta uma visão crítica do período pós-revolucionário, mais especificamente sobre os anos 20, período esse que o país passou por uma espécie de nova ditadura encabeçada por Álvaro Obregón. Devido as suas

duras críticas ao exército, ao militarismo e aos presidentes do período, tidos como heróis da Revolução, o filme foi rapidamente censurado e assim permaneceu até 1990, quando estreou em México. (RUVALCABA, 2010).

Devido à forte censura que o filme de Bracho sofreu, outras películas do início dos anos 60, voltaram a apresentar a mesma fórmula vista nas décadas anteriores, ou seja, a Revolução apenas como ambiente secundário, sem interesse em discutir questões mais agudas do movimento. Dessa maneira,

Títulos como *El tigre negro*, *Sol en llamas*, *Atrás de las nubes*, *El fusilamiento*, *María Pistolas*, *El corrido de María pistolas*, *Nido de águilas*, *Los hermanos muerte*, *Los cuatro Juanes*, *Gabino Barrera*, *El hijo de Gabino Barrera*, *Juan Colorado*, *¡Viva Benito Canales!* y varias más, marcan el momento de plena decadencia de un tema histórico que parece urgido de renovación a toda costa. (ALFARO, 2010, p. 16).

Entretanto, durante os anos de 1966 e 1967 vários filmes buscaram retratar uma Revolução menos folclórica e mais humana. Apresentando contradições, violência, incertezas, insegurança e desilusão com o movimento e seus desdobramentos. Assim, podemos citar “*Juan Pistola*” (1966) de René Cardona Junior, “*El escapulario*” (1966) de Servando González, “*Un dorado de Pancho Villa*” (1966) de Emilio Fernández, “*Lauro Puñales*” (1966) de René Cardona, “*La soldadera*” (1966) José Bolaños, “*El caudillo*” (1967) de Alberto Mariscal, “*Valentín de la Sierra*” (1967) de René Cardona, “*El Centauro Pancho Villa*” (1967) de Alfonso Corona Blake, “*La Chamuscada*” (*Tierra y Libertad*) (1967) de Alberto Mariscal e “*La guerrillera de Villa*” (1967) de Miguel Morayta.

Os filmes citados acima são alguns exemplos de um cinema mais preocupado com os eventos revolucionários em si, que de uma maneira ou de outra propõem uma análise e uma interpretação mais específica sobre o evento. Além disso, segundo Eduardo de la Vega Alfaro:

Quizá por primera vez en la historia del cine mexicano la Revolución fue contemplada desde la perspectiva de una clase media agraria a la que el movimiento armado despojó de sus valores y pertenencias para lanzarla a la vorágine de la lucha sin demasiadas perspectivas de triunfo.” (ALFARO, 2010, p. 17).

Entre esses filmes, um dos que mais apresentou uma proposta diferente de interpretação foi “*La Soldadera*” de José Bolaños. O filme narra a história de

Lázara (Silvia Pinal), uma jovem que se casa durante a Revolução e seu marido adere as tropas federalista e ela se vê obrigada a segui-lo. Depois da morte de seu marido, ela passa a fazer parte de um grupo de villista e depois de um grupo carrancista. Em seu envolvimento com o movimento, aparecem imagens desoladoras da Revolução e um sentimento de tristeza sobre o mesmo, além de apresentar “un punto de vista femenino mucho más complejo y rico que el planteado por Matilde Landeta en *“La negra Angustias”*.” (ALFARO, 2010, p. 17).

Sem dúvida nenhuma a década de 60 no México foi muito conturbada em diversos sentidos. O cinema passava por uma forte crise, devido a diminuição na produção de filmes e da baixa bilheteria dos mesmos, se durante os anos 40 e 50, o cinema mexicano viveu sua *Época de oro*, durante os anos 60 isso foi bem diferente. Segundo Alfaro, os principais motivos para essa crise foram uma grande perda de mercados estrangeiros, principalmente na América Latina, uma nova “invasão” de filmes Hollywoodianos e a utilização e consumo de aparelhos de televisão em grande escala. (ALFARO, 2010). Essa crise fez com que o Governo mexicano aumentasse o investimento no cinema nacional durante os anos 70.

Além disso, a visão mais crítica apresentada por alguns filmes estão interligadas com as críticas historiográficas feitas durante o período. Durante os anos 60 houve uma nova onda de interpretações que criticavam muitos aspectos da historiografia sobre a Revolução consolidada até então. Percebemos assim, uma crise na concepção de Revolução que estava vigente no período, sofrendo críticas por diversas áreas sociais. Nesse contexto, surgiu uma corrente historiográfica que ficou conhecido como “revisionistas”. Esses autores buscaram críticas ao modelo tradicional de explicação da Revolução Mexicana, apontando que houve mais continuidades do que rupturas com o modelo de Díaz, além de apresentar uma Revolução mais heterogênea, diferente da visão que vinha sendo apresentado pela historiografia anterior sobre o assunto.

Outro diferencial apresentado pelos escritores “revisionistas” foi a exploração de novas fontes e a preocupação em trazer ao lume personagens e temas que foram pouco explorados pela “primeira” geração, principalmente

participantes de projetos que foram derrotados e de movimentos populares, como personagens camponeses, negros e mulheres.

Podemos citar a Rebelião Cristera, que durante muito tempo era considerado um tema tabu pela primeira geração de historiadores da Revolução Mexicana, passou a ser entendido como um evento crucial para alguns autores que criticavam essa primeira geração (SILVA, 2012).

Talvez, os dois principais exemplos dessa releitura, são as figuras de Emiliano Zapata e Francisco Villa. Com relação ao primeiro, sempre existiu um consenso de sua forte participação do movimento popular e sua luta por uma reforma agrária. Contudo, os autores da “primeira” geração, mesmo citando ele como um importante líder, nunca desenvolveram um trabalho com grande fôlego sobre esse personagem. Uma das primeiras pesquisas a focar especifica Zapata, foi escrita por John Womack Jr, “*Zapata and the Mexican Revolution*” em 1968.

Por outro lado, não podemos dizer o mesmo do “Centauro do Norte”. Villa sempre teve sua imagem mergulhada em mistérios e mitos, atraindo muitos pesquisadores. Entretanto, sua fama de bandido e sua relação ambígua com os Estados Unidos, fez com que demorasse a ser reconhecido como um herói da Revolução.

Apenas a partir dos anos 60, que Villa passou a ser visto como um importante personagem do processo revolucionário. Entretanto, devido à grande heterogeneidade do exército da Divisão do Norte, comandado por Villa, havia uma grande miscelânea de projetos, ideias e interesses e não apresentavam um foco claro durante a Revolução, dificultando, assim, em situar o movimento villista no quadro de movimentos da Revolução. O principal autor a elaborar pesquisas sobre Villa foi o historiador austríaco Friedrich Katz, tendo publicado importantes livros durante a década de 90.

Por fim, a historiografia “revisionista” trouxe como característica uma produção com uma grande diversidade de enfoques, temas e personagens. Utilizando novas fontes, lançou perguntas diferentes das elaboradas pela primeira geração ampliando ainda mais o leque de possibilidades de análises sobre a Revolução Mexicana. (BARRÓN, 2004).

Acirrando esse processo de crise instaurada sobre a imagem que foi construída sobre a Revolução, o massacre de Tlateloco de 1968 é uma pedra angular nesse processo de renovação de interpretações. Assim, os anos 60 e 70 são marcados no cinema mexicano como uma mescla de cinema oficial, principalmente na década de 70, com um cinema mais crítico que buscou apresentar uma visão diferente sobre a Revolução de 1910. Da mesma forma, a historiografia desse período é marcada por novas interpretações, novos objetos e novos personagens que possuíam pouca visibilidade durante as décadas anteriores.

Como já foi dito anteriormente, durante a década de 1970, houve uma grande preocupação do governo mexicano em apoiar o cinema nacional em crise no momento. O presidente Luis Echeverría (1970 – 1976) percebeu que o sistema político mexicano estava passando por um momento difícil e encontrou no cinema uma possibilidade de melhorar não apenas do governo como também de toda história do México moderno.

Assim, através de uma retórica nacionalista o Estado mexicano encomendou e patrocinou um grande número de filmes de diversos temas, principalmente históricos, com o objetivo de “educar a los espectadores, y en consecuencia, el cineasta debía estar consiente de la función social de sus creaciones” (MUÑOZ, 2010, p. 549).

Muitos cineastas viram no Estado mexicano um amparo para filmar grandes produções cinematográficas sobre temas sociais, principalmente temas históricos que ocupavam um importante lugar nessa proposta de um cinema de cunho mais nacionalista. (MANTECÓN, 2010). Segundo Paola Costa, em um discurso proferido por Echeverría em 1975 ele teria pedido aos produtores cinematográficos “películas [...] sobre los héroes de México, sobre la Revolución Mexicana, sobre los grandes temas sociales; películas de profunda crítica social, en donde se analicen, con grande sentido artístico, los problemas de México” (COSTA *apud* MUÑOZ, 2010, p. 550).

Entre os anos de 1970 a 1979 foram produzidos no México aproximadamente de 21 filmes que trataram do tema Revolução Mexicana. Quase todos os filmes possuem uma base em comum que “corresponde plenamente con el discurso social exaltado característico del régimen

echeverrista, aunque con un enfoque histórico que hasta el momento no se había visto en el cine mexicano” (MANTECÓN, 2010, p. 26).

Como filmes mais representativos do período, podemos citar “Emiliano Zapata” (1970) de Felipe Cazals que buscar narrar diversos acontecimentos da vida do *Caudillo der Sur* e sua luta pela reforma agrária até o seu assassinato em 1919. Interessante notar que esse é o primeiro filme mexicano que enfoca especificamente a vida de Zapata. “*Reed, México insurgente*” (1970) de Paul Leduc, considerado por muitos como uma das principais obras de Leduc. Baseado nas crônicas escritas pelo periodista estadunidense John Reed, o filme apresenta um olhar sobre o cotidiano das tropas Villistas, mostrando suas contradições e alguns sentimentos mais humanos, como medo, raiva e vingança, em uma clara tentativa de desconstruir uma aura mitológica da Revolução.

El principio (1972) de Gonzalo Martínez narra a história de alguns filhos de um fazendeiro que usam seus poderes sobre a terra para explorar de maneira exaustiva os peões da fazenda. Nessa trama, o filme buscar representar a gênese da Revolução como sendo uma luta de camponeses contra a exploração e a crueldade de seus patrões. Além disso, com o desenrolar do filme o exército federalista aparece cometendo os mesmos atos dos patrões no período de Porfírio, traçando assim uma proximidade entre o governo antes da Revolução e o governo instaurado de Victoriano Huerta. Assim, como alguns filmes dos anos 30, o exército federalista e Huerta são retratados como inimigos da Revolução.

Outros dois filmes que apresentam o exército federalista e Huerta como vilões são “*Longited de Guerra*” (1975) de Gonzalo Martínez e “*Cuartelazo*” (1976) de Alberto Isaac. O primeiro narra a história de uma rebelião em Tomóchic, em que revolucionários se opuseram as imposições de um Estado repressor materializado no exército federalista. O segundo filme é mais enfático em mostrar uma face mais cruel do governo de Huerte.

A película “*Cuartelazo*” é ambientada no período da chamada “*La Decena Trágica*” e suas consequências, período em que o general Victoriano Huerta aplica um golpe de Estado, assassinando o então presidente Francisco I. Madero e o vice-presidente Piño Suarez. O filme mostra um governo de

Huerta corrupto e arbitrário, que se utiliza do poder para fazer valer sua vontade em um claro desrespeito a democracia, que é apresentada no filme como herança de Madero. A violência explícita e o uso abusivo do poder por parte do governo pode ser visto em cenas como quando:

Un grupo de prisioneros postrado boca abajo son muertos por un militar con un disparo en la nuca, un hombre sufre torturas colgado de los dedos en un árbol, otro es mojado con gasolina y quemado vivo ante la mirada complaciente de sus asesinos. (MUÑOZ, 2010, p. 587).

O filme evoca uma visão extremamente negativa do governo de Huerta, apresentado como uma das piores formas de corrupção e crueldade. A publicidade do filme no período deixa uma mensagem “El arma más violenta en manos de un traidor”. Expressando, assim, que um governo pode ser corrompido e tornar-se tirano se não for comandado pelas mãos certas.

Gerardo García Muñoz ainda faz uma importante observação sobre o filme. Segundo o autor, alguns personagens históricos importantes da *Decena Trágica*, como Bernardo Reyes, Félix Díaz e Manuel Mondragón não possuem destaque no filme, deixando toda carga negativa na figura de Huerta. Assim, Muñoz afirma que:

Tal vez hubo un pudor de mostrar el crimen de uno de los estandartes del gobierno pos-revolucionario, como si el martirio cinematográfico de Madero sugiriera subliminalmente en el sexenio echeverrista la muerte o el principio de la agonía de los ideales de la Revolución.” (MUÑOZ, 2010, p. 578).

Um último filme que podemos citar foi “*Ora sí...¡tenemos que ganar!*” (1979) de Raúl Kamffer e produzido pela Direção de Atividades Cinematográficas da Universidade Autônoma de México (UNAM). Segundo Alfaro, esse filme possui um viés baseada em ideias “anarco-sindicalista” e foi um dos primeiros a enforçar um movimento proletariado urbano durante a Revolução e sua vitória através de uma greve prolongada. Como esse filme não foi elaborado e nem distribuído sob os auspícios do governo, a obra não alcançou grandes sucessos comerciais. (ALFARO, 2010).

A partir da década de 80 há uma queda nas produções de filmes que tocam no tema da Revolução Mexicana, aproximadamente quatorze filmes

foram feitos sobre essa temática. Nos anos 90 foram feitos cinco filmes e anos 2000 foram produzidas nove películas.

Os filmes lançados durante esses anos pouco inovaram em sua abordagem e, muitas vezes, apenas repetiram as formulas apresentadas em décadas anteriores, principalmente dos anos 40 e 50, porém sem a estrutura e os investimentos desse período. Podemos perceber que existe um distanciamento em relação à historiografia do período, que continuava trazendo novas abordagens e elementos de investigação ampliando o escopo de interpretação sobre o tema, discussões estas que não aparecem nos filmes desse contexto. Além disso, houve uma valorização de Zapata e Villa, sendo a maioria dos filmes sobre a Revolução enfocam esses personagens.

Apesar disso, podemos destacar alguns filmes sintomáticos desse contexto como *“La Madrugada”* (1980) de Ludwik Margules. Esse filme buscou apresentar uma visão um pouco mais crítica sobre a Revolução, criticando os legados do movimento revolucionário. Segundo Eduardo de la Vega Alfaro, “por vez primera en la historia del cine mexicano apareció un retrato de la mentalidad y las motivaciones de los asesinos de Villa, así como del contexto político y los mecanismos de poder que hicieron posible el magnicidio.” (ALFARO, 2010, p. 68)

Ainda sobre filmes enfocados em *“El Centauro del Norte”* citamos *“Juan Charrasqueado-Gabino Barrera: su verdadera historia”* (1980) de Rafael Villaseñor Kuri, *“Campanas rojas”* (1981) uma coprodução entre México e União Soviética, dirigida por Bondarchuk, com base nos relatos de John Reed. Apesar de o filme possuir a mesma fonte de inspiração de *“Reeds”* de Paul Leduc, o filme não apresenta uma abordagem tão profunda como a obra de Leduc (ALFARO, 2010), *“Entre Pancho Villa y una mujer desnuda”* (1995) de Sabina Berman, filme este que busca apresentar a forte presença do machismo na sociedade mexicana, enfocando um dos principais heróis da construção do México moderno. “la película hacía una premeditada y feroz sátira no tanto del Villa histórico sino de una de las tantas facetas de su arraigado mito, y en ello radicaba su principal aunque no único mérito.” (ALFARO, 2010, p. 70). Por fim, o último filme de longa-metragem de ficção produzido do México, até o momento, enfocando Villa é *“Chico grande”* (2010) de Felipe Cazals. O Filme

destaca alguns eventos que ocorrem durante a chamada expedição punitiva de 1916, ou seja, a invasão do território mexicano pelo exército dos Estados Unidos para capturar Villa, que havia assaltado a cidade estadunidense de Columbus em Novo México.

Sobre o “*Caudillo del sur*” suas aparições continuam sendo menores do que as do revolucionário do norte. Zapata é o personagem principal em “*Zapata en Chinameca (La traición de Zapata)*” (1988) de Mario Hernández e “*Zapata, el sueño de un héroe*” (2004), de Alfonso Arau. Esses filmes não tiveram sucesso de crítica nem de público, além de não apresentarem nenhuma visão diferente das imagens já produzidas pelo cinema mexicano de Zapata. Eduardo de la Vega Alfaro é enfático em suas colocações a respeito dos dois filmes. Segundo esse autor:

A su manera, *Zapata en Chinameca*, versión inconfesada de la novela *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, y *Zapata, el sueño de un héroe*, reiteraron los graves errores ideológicos y estéticos de las anteriores aproximaciones fílmicas al revolucionario de Anenecuilco y quedaron como obras a las que más les valiera nunca haber sido realizadas. Y en la medida de su carácter documental y de su claro intento por reivindicar el legado zapatista en el México neoliberal (ALFARO, 2010, p. 21)

Alguns filmes ainda abordaram a Revolução de maneira mais ampla e genérica, sendo mais como ambientação do que um enfoque sobre o movimento. Nesse sentido, podemos citar “*Bandidos*” (1991) de Luis Estrada, “*Como agua para chocolate*” (1991) de Alfonso Arau “*El cometa*” (1997) de Marissa Sistach, “*El charro Juárez*” (2007) de Fernando Durán Rojas e “*La cebra*” (2011) de Fernando J. León. Esses filmes utilizam a revolução como pano de fundo de suas tramas, dessa maneira a Revolução em si pouco é trabalha, sendo evocada como um cenário de aventura, ação e romance como é o caso de “*Como agua para chocolate*” ou um cenário de comédia com conotações sexuais no caso de “*La Cebra*” (2011), último filme produzido no México sobre a Revolução Mexicana até o momento.

Com esse breve panorama sobre os filmes produzidos no México sobre a Revolução, percebemos que esse evento fez parte da história do cinema mexicano. Ao longo do tempo, houve mudanças de interpretações e significados do ocorrido, que sempre esteve presente nas produções

mexicanas, apesar de haver uma diminuição a partir dos anos 80. Além disso, percebemos que, muitas vezes, os filmes foram utilizados pelo governo mexicano como uma forma de divulgar sua própria concepção sobre a Revolução Mexicana e como uma forma de legitimar seus ideais e naturalizar algumas práticas. Assim, acreditamos que analisar essas produções nos ajudaram a compreender melhor diversas questões políticas e sociais presentes na sociedade mexicana.

1.3 A Revolução Mexicana no cinema dos Estados Unidos

Não foi apenas o cinema mexicano que filmou a Revolução desde seu início. Muitos cineastas estadunidenses se interessaram em conseguir imagens e construir suas visões do evento para serem retransmitidas nos Estados Unidos e em outros lugares do mundo. No livro *“La Mirada Circular”* de Margarita de Orellana, a autora apresenta uma forte relação entre as representações sobre a Revolução e interesses políticos e econômicos dos Estados Unidos no período. Além disso, “intereses calibrados en otro campo de batalla, el de la competencia, donde la caza de imágenes plurivalentes, rentables en el mercado o adecuadas a los mensajes ideológicos de las compañías cinematográficas, estaba al día” (FRANCO, 2010, p. 471). Dessa maneira, diversas empresas estadunidenses ou instaladas no país, como *Pathé, Universal, Al Sieger, Hearst, Mutual Film Corporation, Salin*, entre outros, fizeram produções documentais ou/e ficcionais sobre eventos como a *“Decena Trágica”*, tomada da Cidade de Juarez, os movimentos armados contra Huerta, sobre a Expedição Punitiva de 1916, entre outros acontecimentos entre os anos de 1913 e 1917, com diversos fins políticos e econômicos.

Esse interesse do cinema pela Revolução deu-se, muito, em função do trabalho dos jornais e periódicos estadunidenses do período, que traziam reportagens quase diárias sobre o evento, crescendo o interesse do público em saber o que estava acontecendo no vizinho do sul (ORELLANA, 2003). Assim, os produtores cinematográficos viram um mercado que poderia ser explorado tanto pelo interesse do público no evento, como o interesse no próprio cinema, que ainda era visto como algo novo.

Nesse sentido, a Revolução Mexicana era vista como um espetáculo, no qual as cenas de combate eram o carro-chefe. Logo, diversos empresários estadunidenses tentaram lucrar através desse cenário. Havia excursões para locais próximos a fronteira, onde os espectadores poderiam observar a distancia, os combates entre as forças revolucionárias e o governo mexicano em mirantes com binóculos para observar de maneira mais segura (RIERA, 1987). Logo, o cinema não ficaria de fora desse “espetáculo”.

Segundo Emilio Garcia Riera, um dos primeiros documentários de longemetragem sobre a Revolução foi produzido em 1912 e exibido em 1913 chamado “*A trip thru Barbarous México: Madero versus Díaz*” produzido pela *America’s Feature Film*. Esse documentário teve uma grande carga publicitária o que fez com que o público se interessasse ainda mais pela produção. “*Barbarous México*” enfoca cenas de conflitos e suas destruições, tomadas de edifícios destruídos e soldados mortos, além de apresentar alguns pontos “turísticos” da Cidade do México, como a Catedral da cidade, Xochimilco, a Basílica da Virgem de Guadalupe, entre outras (ORELLANA, 2003).

Margarita de Orellana, afirma que esse documentário apresentava aos espectadores estadunidenses um lugar essencialmente exótico, e a guerra apenas acentuava essa característica. Assim:

Un viaje a través del México bárbaro condensaba, para el público norteamericano, todos los aspectos del exotismo pero, además, en su publicidad presentaba como un atractivo adicional el hecho de que sus imágenes de guerra sí eran piezas tomadas directamente de la realidad” (ORELLANA, 2003, p. 26).

Essa passagem corrobora a ideia de espetáculo da Revolução, além de enfocar a necessidade de apresentar imagens reais do confronto para o público.

Outra produção que merece destaque nesse período foi “*The Life of General Villa*” produzida pela Mutual Film Corporation em 1914 e ainda contava com David W. Griffith⁸ como produtor, um dos pioneiros do cinema nos Estados Unidos. Para o desenvolvimento do filme foi elaborado por um acordo em Francisco Villa e a empresa, para que ela filmasse cenas de batalhas da Revolução em troca de dinheiro para o exército do Centauro do Norte. Segundo Orellana, foi firmado um contrato de exclusividade por, cerca de, 25.000 dólares, que incluía que Villa fizesse apenas ataques diurnos para que fosse possível a filmagem das mesmas. Além das cenas das batalhas, Villa,

⁸ David W. Griffith teve grande participação no desenvolvimento do cinema nos Estados Unidos. Dirigiu um grande número de filmes, entre eles “O Nascimento de uma Nação” (1915) e “Intolerância” (1916).

muitas vezes atuava durante períodos sem batalha, mostrando suas habilidades na montaria e na pontaria⁹ (ORELLANA, 2003).

Esse filme em questão buscar apresentar uma imagem positiva de Villa, mostrando o Centauro do Norte como uma espécie de “*Hobin Hood*”, ou seja, um “mocinho fora-da-lei”. Alguém que cometia crimes, mas em favor do povo, lutando contra um poder instituído que oprimia a população. Além disso, o filme retrata Villa como um grande líder militar e aclamado por seu exército e pela população em geral (ORELLANA, 2003).

“*The Life of General Villa*” é composta de duas partes: a primeira mostra cenas de algumas batalhas e performances de Villa, evidenciando o contexto em que se passava a Revolução Mexicana. A segunda parte do filme, conta uma história da trajetória de Villa, desde sua infância, quando o mesmo mata um oficial do Exército Federal por ter violentando sua irmã, tornando-se um fugitivo e ladrão de gado. Quando explode a Revolução, Villa começa a liderar um pequeno exército e logo consegue ampliar seu efetivo de homens, conquistando algumas cidades, até ser proclamado Presidente da República do México. (ORELLANA, 2003).

A autora Margarita de Orellana destaca que “coincide el final de la película con el deseo latente del gobierno norteamericano, el cual en ese momento (1914) apoyaba a las fuerzas de Pancho Villa” (ORELLANA, 2003, p. 85). Orellana faz essa referência devido ao fato de que os EUA tiveram diversos posicionamentos políticos em relação a Revolução Mexicana no desenvolver da mesma. O historiador alemão Friedrich Katz, em seu livro “*La Guerra secreta em México*” afirma que os Estados Unidos seguiram uma política contraditória em relação à Revolução Mexicana. Segundo o autor:

El régimen de Taft, en un principio, vio con gran simpatía la revolución de Madero. Un año más tarde, el mismo régimen rectificó su posición y, en febrero de 1913, su embajador Henry Lane Wilson desempeñó un papel decisivo en el golpe que derrocó a Madero y llevó al poder Huerta.

Woodrow Wilson tomó medidas más enérgicas aún e intervino de manera todavía más drástica en los asuntos de México a fin de expulsar a Huerta del puesto que el embajador norteamericano le

⁹ Além de Villa, Álvaro Obregón também utilizou o cinema como uma fonte de renda. Obregón firmou um contrato com o cineasta Byron Butcher em 1914 para fazer um filme sobre seu exército. (FRANCO, 2010)

había ayudado a ocupar. En su lucha contra Huerta, Woodrow Wilson apoyó tanto Pancho Villa como a Venustiano Carranza. Poco después se volvió contra Villa y ayudó a Carranza a infringirle una derrota decisiva. A continuación casi llegó a una guerra con Carranza. (KATZ, 1998, p. 633)

É possível perceber que os Estados Unidos em diversos momentos tiveram uma participação direta na Revolução Mexicana. Logo, os filmes e documentários do período também refletem essas participações e os discursos emanados dos EUA. Dessa maneira, as representações cinematográficas do período estão intimamente ligadas com a política estrangeira dos EUA em relação ao México. Essas dualidades e mudanças nos posicionamentos políticos dos Estados Unidos em relação à Revolução ficam mais nítidas a partir de 1916, quando há uma ruptura na construção imagética da Revolução e, mais especificamente, na figura de Francisco Villa, devido a invasão do mesmo um cidade estadunidense.

“*The Life of General Villa*” recebeu ótimas críticas em diversos jornais estadunidenses e foi exibido em outros países com boas aceitações, como na Inglaterra. Assim, ainda durante a Revolução, o cinema ajudou a difundir o movimento em outros países, principalmente a imagem de Villa (ORELLANA, 2003). Infelizmente “*The Life of General Villa*” foi perdida ao longo do tempo e, atualmente, apenas alguns fragmentos originais foram recuperados, porém o filme em sua totalidade permanece desaparecido. Em 2003, foi lançado o filme “*And Starring Pancho Villa as Himself*” que narra o a construção e filmagem de “*The Life of General Villa*”.

Não demorou muito para o cinema dos Estados Unidos apresentarem uma guinada na representação de Villa. Segundo Orellana “El bandido social, el justiciero en quien los norteamericanos habían depositado sus esperanzas, se convertiría definitivamente en “el salvaje sediento de sangre norteamericano” (ORELLANA, 2003, p. 86). Essa mudança se deu, principalmente, pelo assalto da cidade de Columbus emprea por Villa e seu exército. A cidade foi saqueada e depois queimada pelos mexicanos, deixando um grande número de estadunidenses mortos.

Esse fato levou a criação da chamada “Expedição Punitiva”, um exército estadunidense foi estabelecido para capturar Villa vivo ou morto. Porém,

apesar de utilizarem mais de 10 mil homens e até aviões para tentar encontrar Villa, não obtiveram sucesso. Além de não conseguir capturar o Centauro do Norte, essa invasão do território mexicano quase levou a uma guerra entre os dois países. (BARBOSA, 2012).

Assim, após esse fato, Villa passou a ser considerado um dos principais inimigos dos Estados Unidos, e, concomitantemente, houve um reforço na construção de uma imagem negativo do mexicano, principalmente na imprensa e em alguns filmes da época. Diversos filmes apresentaram uma visão diferente de Villa e da Revolução após 1916, como os filmes “*Villa Dead or alive*” (1916), “*Following the Flag in México*” (1916), “*Liberty, Daughter of the USA*” (1916), “*The Mexican Insurrectos*” (1917), “*Across the Mexican Border*” (1917) e “*Villa at any cost*” (1917), são exemplos de como o cinema dos Estados Unidos do período tratou a Revolução Mexicana e seus envolvidos, retratados como bandidos, violentos, sem escrúpulos e, muitas vezes, tontos (ORELLANA, 2003).

Foi nesse contexto que um estereótipo ganhou força no imaginário cinematográfico estadunidense do período: o “*Greaser*”. Segundo Emilia Garcia Riera, era uma maneira negativa e pejorativa utilizada pelos estadunidenses para se referir aos mexicanos (RIERA, 1987). Assim, esse conceito utilizado para definir o mexicano possuía um objeto não apenas ideológico, mas também uma tentativa de definir sua própria identidade através da negação do outro, ou seja, em uma íntima relação entre o binômio Identidade-Alteridade. Assim, os defeitos dos mexicanos eram ressaltados e postos em choque com as virtudes anglo-saxãs defendidas pelos Estados Unidos. Dessa maneira, o cinema foi uma importante chave para ajudar nessa batalha de construção de identidades de negação e confronto posto pelos Estados Unidos em relação ao México e ao mexicano.

Apenas nos anos 30 os Estados Unidos voltaram a retratar a Revolução Mexicana no cinema. Em 1934 foi lançado o filme “*Viva Villa!*” de Jack Conway. Esse filme será melhor explorado no decorrer da pesquisa.

Em 1937 foi lançado o filme “*Under Strange Flags*” dirigido por Irving Willat e escrito por Mary Ireland. O filme narra a história de um estadunidense minerador, simpatizante de Villa, que consegue sua ajuda para salvar as terras

de sua irmã, além de desmascarar um soldado vilista traidor da Revolução. O filme contava ainda com Anthony Quinn no início de sua carreira, que posteriormente ganharia o Oscar de ator coadjuvante como Eufemio Zapata no filme “*Viva Zapata!*” (LÓPEZ, 2010).

Nos anos 40, nenhuma produção estadunidense tocou diretamente o tema da Revolução Mexicana, apenas trataram de temas e contextos pós-revolução, ainda assim, obtiveram algum sucesso, como é o caso de “*The Fugitive*” de 1947 e “*The Treasure of the Sierra Madre*” de 1948.

“*The Fugitive*” foi digirido por John Ford y John Huston e adaptado do romance do escritor católico Graham Greene, “*The Power And The Glory*”, além de contar com o ator Henry Fonda no papel principal, contou, ainda, com os atores mexicanos Dolores del Río e Pedro Armendáriz, muito famosos na época no México e com a cooperação de Gabriel Figueroa na fotografia e Emilio Fernandez como diretor assistente.

O filme se passa durante o período da chamada “*Guerra Cristera*” (1926 – 1929), conflito entre o Estado Mexicano e membros da Igreja Católica. O filme narra a história de um padre que é perseguido pelo Governo pós-revolucionário e deve fugir e lutar para continuar pregando os ensinamentos católicos.

A obra em questão busca retratar um governo repressivo e intolerante que surgiu fruto da Revolução Mexicana, denunciando as perseguições religiosas cometidas pelo Estado nesse contexto. Assim, o filme apresenta uma crítica ao governo mexicano que surgiu da Revolução. (LÓPEZ, 2010)

Outro filme que ganhou destaque no período foi “*The tresure of Sierra Madre*” (1948). O filme conta a história de um grupo de pistoleiros que aproveitam um caos instaurado após a Revolução para tentam buscar um tesouro escondido em Sierra Madre. O filme retrata um México desorganizado depois do fim da Revolução, no qual a violência e a criminalidade imperam. Segundo Lopez “La presencia de Bedoya (un dos personajes do filme) es una de las más significativas representaciones creadas por el cine extranjero, arraigada en el imaginario colectivo acerca del bandolero mexicano (irreverente, sucio, irónico, desalmado, tramposo, oportunista, simpático, vital y feo, o en el orden que se prefiera).” (LOPEZ, 2010, p. 186). Esse filme,

juntamente com “*The Fugitive*”, apresenta imagens negativas do México pós-revolucionário, nos dando uma ideia de que a Revolução mais trouxe problemas do que soluções efetivas.

Em 1949 foi feita uma versão em inglês do filme mexicano “Enamorada”, com o título de “*The Touch*”, houve algumas mudanças, no elenco como a substituição da atriz principal, algumas cenas foram refeitas, porém não houve mudanças substanciais no enredo.

A partir dos anos 50, houve um aumento nas produções de filmes que trataram sobre a Revolução Mexicana. Sem dúvida nenhuma, um dos grandes filmes do período foi “*Viva Zapata!*” de 1952, dirigido por Elia Kazan, escrito por John Steinbeck e produzido por Darryl Zanuck. Contando com o ator Marlon Brando no papel principal, essa obra narra a trajetória de Emiliano Zapata durante a Revolução Mexicana, mostrando como ele liderou um grupo de trabalhadores para lutar contra grandes proprietários de terra de contra o governo do ditador Porfírio Díaz. Esse filme teve uma grande repercussão no período ganhando inúmeros prêmios como a estatueta do Oscar de Melhor Ator Coadjuvante interpretado por Anthony Quinn e Marlon Brando ganhou o prêmio de Melhor Ator no Festival de Filmes de Cannes. Por esse filme ser um dos pontos centrais de nossa análise, discutiremos de maneira mais apurada o mesmo no decorrer da pesquisa.

Durante os anos 50 e 60 diversos filmes abordavam temas em comum sobre a Revolução Mexicana. Um exemplo disso é a participação de algum estadunidense de maneira direta na Revolução, veja vendando armas ou ajudando uma facção revolucionária. Exemplo disso são os filmes “*The Treasure of Pancho Villa*” (1955) de George Sherman, “*Bandido!*” (1956) de Richard Fleischer, “*Villa*” (1958) de James B. Clark, “*Villa Rides!*” (1968) de Buzz Kulik. Esses filmes retratam cada um a sua maneira, a intervenção dos Estados Unidos durante a Revolução Mexicana, fazendo um papel de exaltação na participação estadunidense no evento. A temática nesses filmes giram em torno da ajuda de um estadunidense na causa revolucionária, auxiliando assim os rebeldes a vencerem a luta contra um governo tirano e ditatorial. Ao mesmo tempo, os filmes retratam o México como um local de caos e a luta revolucionária sem ideais claros.

Em 1959 chega às telas o filme “*They Came to Cordura*” de Robert Rossen, produzida pela importante produtora Columbia e contando com três importantes atores do período Gary Cooper, Rita Hayworth e Van Heflin. O filme narra os feitos “heroicos” de um destacamento de soldados estadunidenses durante a “Expedição Punitiva” em busca de Francisco Villa em 1916. O filme retrata a expedição de forma positiva e os mexicanos como vilões, principalmente os revolucionários (RIERA, 1989).

Segundo Adela Pineda Franco, “[...] en varias películas el desenlace abierto (el quién-sabe-qué-pasará-con-los-protagonistas) es una metáfora del tema de la identidad. La nota filosófica del “quiénes somos” caracteriza a los protagonistas nihilistas que están siempre en busca de refundar su identidad y salvaguardar así el mito del frontier [...]” (FRANCO, 2010, p. 499-500). Assim, muitas vezes os filmes buscam reforçar suas identidades através da negação do “outro”, ou seja, apresenta o que não é/ou considera errado, para depois apresentar e reforçar sua identidade.

Quiçá, um dos melhores exemplos nesse período sobre essa questão seja o filme “*The Professionals*” (1966) de Richard Brooks, 1966. O filme conta a história de um rico estadunidense que contrata alguns mercenários para resgatar sua esposa que supostamente havia sido raptada por um líder revolucionário mexicano. Uma das cenas apresenta dois dos mercenários estadunidenses observando a distância atos de crueldades feitos por revolucionários mexicanos. A cena mostra um trem sendo atacado e diversos prisioneiros dos revolucionários sendo executados a sangue frio. Ao ver essa cena, um dos homens conta uma história sobre uma *soldadera* que foi cruelmente torturada pelo exercito federal, mostrando que a crueldade está em ambos os lados. Então começa um diálogo entre eles: “*What are the Americans doing in the Mexican Revolution anyway?*” e o outro contesta “*Maybe there is only one Revolution since the beginning: the good guys against the bad guys. The quest is: Who are the good guys?*”.

Essa reflexão nos remete a um questionamento diretamente relacionado ao real papel das revoluções de maneira geral, além de questionar o real heroísmo dos líderes envolvidos no processo. Além disso, a cena evoca a construção da imagem negativa dos mexicanos, principalmente da violência,

que está presente em todos os grupos do período revolucionário e deixa claro que os estadunidenses não compactuam desse modelo de revolução, que no final de tudo deixaria apenas o caos e a destruição como herança. (FRANCO, 2010).

Em 1968 foi produzido “*Villa Rides*” de Buzz Kulik, contando com grandes atores do período como Yul Brynner, Charles Bronson e Robert Mitchum. Esse filme será mais bem discutido adiante. O Filme narra a história de um piloto de avião estadunidense que vendia armas para dos dois lados da Revolução, até se unir a Villa e salvar sua vida. O filme retrata uma forte presença estadunidense na Revolução, inclusive influenciando diretamente no desfecho da mesma. O personagem estadunidense ganha destaque devido a utilização de seu avião, apresentando como uma grande inovação militar para ser utilizado na guerra do período, além de sua participação em decisões de ataque do exército villista. É possível notar que o filme busca retratar uma superioridade estadunidense em relação aos mexicanos. Vale lembrar que o tema de intervenção estadunidense estava em voga no período, principalmente devido a Guerra do Vietnã, período que foi marcado por diversos discursos tanto a favor como contra a participação dos Estados Unidos nessa guerra. Dessa maneira, esse filme é fruto dessas discussões e marca uma posição em relação a esse impasse.

No ano seguinte, outro importante filme foi lançado: “*The Wild Bunch*” de Sam Peckinpah, considerada uma das obras de western mais sanguinárias e violentas sobre a Revolução Mexicana. O filme retrata a história de um grupo de mercenários estadunidenses que entram em território mexicano e acabam se deparando com a Revolução em pleno curso. Segundo Raúl Miranda Lopes esse filme “venía a demostrar que el tema fílmico de la Revolución podía ser representado de forma manierista y barroca. Y que además, podía ser el gran palimpsesto de múltiples escrituras del mundo político de la época, incluida la Guerra de Vietnam.” (LÓPEZ, 2010, p. 189) Em um período, no qual explodiam nos Estados Unidos críticas a Guerra do Vietnã, o cinema foi uma importante ferramenta de propaganda do governo, vide “*Boinas Verdes*” de 1968 e de crítica a guerra como “*Apocalypse Now*” de 1979 e “*Franco Atirador*” de 1979. Novamente é possível perceber que o cinema é uma importante pedra de

toque para vislumbrar questões políticas e sociais de determinados contextos históricos. Ainda sobre “*The Wild Bunch*” o filme contou com inúmeras estratégias técnicas, como zooms, câmera lenta e diversos efeitos de guerra, tornando o filme mais impactante.

Em 1972 foi lançado o filme “*Pancho Villa*” de Eugenio Martín, contando com Telly Savalas no papel de Villa. A obra narra a história de um aventureiro estadunidense que viaja para o México com o propósito de conhecer Francisco Villa. Após esse encontro, Villa decide atacar uma comitiva do exército estadunidense para conseguir armas. O Filme pinta um Villa brincalhão e atrapalhado, além de tecer críticas ao processo revolucionário como um todo, além de apresentar um Villa careca.

A partir dos anos 70 existe uma visível diminuição nas produções estadunidenses sobre a Revolução Mexicana, pouquíssimos filmes são lançados nas décadas subsequentes e nenhum com grande expressão de público ou de crítica especializada. Alguns filmes foram feitos em coproduções e muitas vezes filmados na Europa, possuindo pouca repercussão.

Em 1989 é lançado “*Old Gringo*” de Luis Puenzo, sendo uma adaptação do romance de mesmo título do escrito mexicano Carlos Fuentes. O Filme conta a história de uma professora estadunidense que viaja para o México durante o período revolucionário, para dar aulas para filhos de um fazendeiro mexicano. A professora acaba se envolvendo com um escritor que defende a causa villista. Segundo o historiador Robert Rosenstone,

Gringo viejo es un filme histórico a la manera de Hollywood que debería ser quemado por estúpido (y racista) tanto en su contenido como en su lenguaje. Con prostitutas y pobres campesinos mexicanos hablando un perfecto inglés, aunque con un poco de acento; ingleses y estadounidenses siendo despreciados por no entender la pasión de los latinos y bailes día y noche. Todos ellos se lo pasan mejor que nosotros, todos esos morenos (pero no aseados del todo) que además luchan por una causa heroica que reconocemos noble pero que nunca podrán ganar o no se podrían hacer films como éste. (ROSENSTONE, 1997, p. 169).

Além dessa afirmação de Rosenstone, devemos tentar sempre entender essas representações cinematográficas, não devemos pensar se estão “certas” ou “erradas” e sim os aspectos que levam os filmes a carregarem essas imagens. Percebemos que há uma trajetória de representações da Revolução

Mexicana e do mexicano nos filmes estadunidenses que, muitas vezes, seguem um modelo padrão sobre seu vizinho do sul. Novamente, entendemos que esses modelos estão intimamente relacionados a um processo de construção e consolidação de uma identidade, através de um processo de negação do outro.

O último filme produzido nos Estados Unidos, até o momento, sobre a Revolução Mexicana foi *“And Starring Pancho Villa as Himself”* (2003) de Bruce Beresford, tendo Antonio Bandeiras como Francisco Villa. O filme é uma recriação das filmagens do filme *“The life of General Villa”* de 1914, mostrando, de maneira ficcional, como foi o processo de gravação e a relação de Villa com os integrantes da Mutual Corporation.

Através dessa breve apresentação sobre filmes estadunidenses sobre a Revolução Mexicana, algumas questões nos saltam aos olhos. Desde os primeiros documentários e passando por diversos filmes, o estadunidense possui um papel muito relevante nos desdobramentos revolucionários. Segundo Raúl Miranda Lopez “las luchas por los cambios sociales requirieron siempre, según las películas de Hollywood, de la ayuda desinteresada de estadunidenses. En estas cintas sobre la insurrección mexicana, los personajes coadyuvantes, los gringos, por lo general demostraron inteligencia y eficacia.” (LOPEZ, 2010, p. 191). Essa centralidade estadunidense reforça uma ideia de identidade superior e intervencionista. Tentando cristalizar a imagem dos Estados Unidos como o grande responsável pela democracia e ordem.

As distintas representações cinematográficas estadunidenses estão diretamente relacionadas aos seus produtores e ao período em que elas foram elaboradas, apesar de apresentarem alguns elementos em comuns, elas estão longe de serem homogenias, apresentando diferentes perspectivas, inclusive utilizando a Revolução para tecer críticas a própria política dos Estados Unidos, principalmente sobre o tema da Guerra do Vietnã. Assim, acreditamos que seja de grande relevância explorar mais profundamente alguns dos filmes que aqui foram citados, para tentar entender melhor o jogo político e de construção de identidades presentes em diversos filmes.

2 Capítulo II - A Revolução através da tela dos Estados Unidos

Nesse capítulo pretendemos discutir de que maneira dois filmes estadunidenses, “*Viva Villa!*” de 1934 e “*Viva Zapata!*” de 1952, representaram a Revolução Mexicana de maneira geral e dois de seus principais líderes populares que possuem seus nomes no título da obra. Nossa ideia é evidenciar que os estereótipos a respeito do México e dos mexicanos, são frutos de construções sociais que tiveram seu início no século XVI e se estenderam até chegar as telas do cinema nesses filmes.

Entendemos que cada filme possui suas peculiaridades devido ao contexto de produção de cada um, isso também foi levado em consideração em nossas análises. Dessa maneira, existem representações que através ambas as narrativas e algumas questões que são próprias de cada filme devido ao momento político e cultural que eles foram gestados.

Esse capítulo nos auxiliou a entender um pouco melhor o processo de construção de estereótipos negativos que parte da população estadunidense possui em relação ao latino americano e, mais especificamente, sobre o mexicano. Nosso foco principal foi tentar apresentar e discutir alguns dos principais estereótipos que os filmes analisados apresentam e como eles foram construídos até chegarem ao cinema estadunidense.

2.1 Viva Villa e a criança Revolucionária.

2.1.1 Contexto de Produção do Filme “Viva Villa!”

O final dos anos vinte e início dos anos trinta nos Estados Unidos foram marcados, sem dúvida nenhuma, por profundos impactos econômicos e sociais, principalmente decorrentes da grande depressão de vinte e nove.

A maior crise econômica da história do capitalismo, na década de 1930, pôs fim às certezas econômicas e sociais dos anos 1920. Bancarrota, desemprego e miséria social em massa caracterizaram os Estados Unidos depois do colapso financeiro do país em outubro de 1929 diante do que mais tarde foi chamado de “Grande depressão”, o Estado então retomou as propostas reformistas da era progressista, implementando um programa inovador de intervenção estatal em todas as áreas da economia e sociedade. (KARNAL, *ET AL*, 2007, p. 197).

Apesar de a crise ter eclodido em 1929, foi origem foi gestada antes, durante todos os anos vinte. Segundo Karnal, *et al*, as constantes e fortes especulações financeiras, a péssima distribuição de renda e a produção exagerada sem planejamento específico, podem ser considerados os principais pilares que alicerçaram a crise econômica estadunidense. (KARNAL, *ET AL*, 2007).

Durante a década de vinte, os Estados Unidos passaram por momento de crescimento econômico. Houve aumento na produção industrial, na renda *per capita*, diminuição da inflação e do desemprego. Além disso, houve importantes avanços tecnológicos, propiciando produtos cada vez mais acessíveis para a maioria da população. Diversos artigos de consumo que, antes eram de uso exclusivo de pessoas com um maior poder aquisitivo, começaram a ser adquirido por pessoas com renda cada vez menor, como carros, luz elétrica, rádio, geladeira, entre outros. O consumo passou a ser cada vez mais valorizado, em decorrência das fortes propagandas para esse fim. (KARNAL, *ET AL*, 2007). A preocupação com a questão do consumo passou a ser tão forte em uma parcela da população estadunidense, que chegou a suplantiar a preocupação com a política. Dessa maneira, “[...] a busca por autonomia econômica e soberania política foi substituída, nas mentes de muitas pessoas, pelas possibilidades de consumo como o elemento essencial

de felicidade e cidadania.” (KARNAL, *ET AL*, 2007, p. 198). Logo, todo esse cenário de desenvolvimento e estabilidade econômica, propiciou certo conforto para parte dos estadunidenses.

Apesar de esse cenário parecer otimista, as riquezas econômicas não eram distribuídas de maneira igualitária. A maioria dos salários dos trabalhadores era baixo, obrigando que diversas pessoas da mesma família tivessem que trabalhar. Além disso, as condições de trabalho eram precárias, com poucos benefícios e segurança para a maior parte dos trabalhadores. (HOBSEBORN, 1995).

Os trabalhadores do campo estavam passando por diversos problemas, principalmente a agricultura familiar, que não conseguia competir com a indústria do agronegócio. Forçando um grande número de trabalhadores rurais tentarem a sorte nas grandes cidades.

Segundo Hobsbawm, inúmeras práticas econômicas que foram utilizadas em larga escala no início do século XX, continuaram a ser utilizadas na década de vinte, como o investimento de capitais em grande escala, organização e integração de bancos com grandes corporações, absorção de empresas menores para formar grandes grupos empresariais, além da prática de especulações nos mercados financeiros tornou-se cada vez mais comum e lucrativa. (HOBSEBORN, 1995).

Houve também um grande esforço para diminuir a imigração no país. Esse processo que visava restringir a imigração nos Estados Unidos possuía um de seus pilares o chamado “americanismo 100%” proveniente da Primeira Grande Guerra. O governo estadunidense tentou impor sua cultura aos imigrantes, restringindo seus acessos a alguns direitos, bem como padronizando o ensino da História e das tradições estadunidenses em escolas de todo o país, principalmente, nas quais haviam imigrantes, além de restringir o ensino de língua estrangeira em suas escolas. Durante esse processo de “americanização” o cinema nos Estados Unidos exerceu um papel importante de divulgação dos preceitos estadunidenses. (KARNAL, *ET AL*, 2007).

Não foi apenas o racismo que ficou mais explícito nos anos vinte, a desigualdade e misérias do propiciada pela *American Way of Life*, tornaram-se mais evidentes. Nesse contexto, como apontar Karnal, houve um grande

número de correntes de pensamento que criticavam profundamente esse cenário e fortaleceram-se no período em questão, como o movimento negro, movimento feminista, o fortalecimento do Partido Socialista e de sindicatos. (KARNAL, *ET AL*, 2007).

Outro exemplo do sentimento chauvinista dos Estados Unidos nesse período foi o ressurgimento do *Klu Klux Klan* (KKK), movimento conversador, que pretendia defender uma suposta “tradição estadunidense” e os “bons costumes”. Seus discursos de ódio e violência foram primeiro direcionados aos negros, porém posteriormente se estenderam aos grupos minoritários, principalmente imigrantes, católicos, socialistas, feministas, etc. Dessa forma, “[...] apesar do seu extremismo e posterior declínio no fim da década, o grupo, sem dúvida, refletiu sentimentos nativistas bem enraizados na sociedade americana”. (KARNAL, *ET AL*, 2007, p. 204).

Além de todos esses elementos presentes na atmosfera política e cultural dos Estados Unidos, foi a crise econômica de 1929 que deixou marcas profundas no país e em outros locais do mundo. A crise teve como um de seus marcos a queda de cerca de um terço da Bolsa de Valores nos Estados Unidos, causando uma grande impacto na economia do país.

Durante toda a década de trinta, os Estados Unidos sofreram diversas recessões econômicas e tentaram criar mecanismos para superar a crise que se alastrou por alguns anos. Segundo Karnal, diversos bancos estadunidenses faliram, houve uma diminuição no Produto Interno Bruto do país e uma taxa de desemprego alarmante, diminuindo drasticamente o consumo e a produção de bens nos Estados Unidos. (KARNA *ET AL*, 2007).

Segundo o autor Alan Brinkley, é possível identificar algumas causas principais que fomentaram a Grande Depressão. A primeira seria a pouca diversidade econômica dos Estados Unidos durante a década de vinte, que era alicerçada principalmente pela indústria automobilistas e para construção civil. Quando essas indústrias começaram a sofrer e reduzir seus números, os outros setores econômicos não conseguiram suprir a demanda. Um segundo elemento pode ser apontado como uma distribuição de renda desigual, mesmo com um grande crescimento econômico da década de vinte, grande parte da população estadunidense ainda vivia próximo ou abaixo da linha da pobreza.

Por fim, Brinkley aponta que os bancos dependiam quase exclusivamente de empréstimos feitos por fazendeiros e grandes empresas. Logo, quando a economia começou a dar sinais de fraqueza, os devedores não conseguiram pagar os empréstimos, criando uma avalanche de falências e falta de dinheiro. Brinkley aponta que esses foram alguns pontos que ocasionaram a crise econômica e todos seus desdobramentos durante a década de trinta. (BRINKLEY *apud* KARNAL, *ET AL*, 2007).

Durante esse período, o número de desemprego e o índice de pobreza aumentaram. Mulheres, imigrantes e negros tiveram seus poucos espaços no mercado de trabalho reduzido. Houve uma grande insatisfação com as medidas pouco efetivas apresentadas pelo então presidente Herbert Hoover.

Essa insatisfação com o governo Republicano ajudou a vitória nas eleições de 1932 do Democrata Franklin Delano Roosevelt, que alicerçou toda sua campanha em um discurso de restabelecer a economia e diminuir a crise social. (KARNAL, *ET AL*, 2007).

Para tentar contar esse cenário totalmente adverso, uma das primeiras medidas tomadas pelo governo Roosevelt foi à criação do chamado *New Deal*, entre os anos de 1933 e 1934. Esse pacote de medidas tinha como principal objetivo auxiliar na reestruturação industrial e agrícola do país, além de promover algumas medidas de assistência social. Além dessas medidas, o governo criou um órgão público chamado *National Recovery Administration* (NRA), com o objetivo de intervir diretamente na economia do país, elaborando acordos entre empresários, trabalhadores e governo. (KARNAL, *ET AL*, 2007).

Apesar desse esforço inicial, o resultado não foi satisfatório. A economia dos Estados Unidos continuava a piorar e os índices sociais não voltaram a crescer. Dessa maneira, o governo Roosevelt foi obrigado a lançar um segundo *New Deal* em 1935. Segundo Karnal esse nosso *New Deal* contou com:

[...] programas ampliados de assistência social emergencial, impostos sobre fortunas privadas, um sistema de relações industriais que incentivou a sindicalização e a previdência social para os desempregados, crianças, deficientes e aposentados. Três anos depois, legislação foi estabelecida para construir habitação pública, garantir um salário mínimo e limitar a jornada de trabalho. (KARNAL *ET AL*, 2007. P. 210).

Para Karnal, o modelo imposto pelo *New Deal* foi possível graças às diversas alianças políticas feitas pelo governo Roosevelt, com sindicatos, imigrantes e políticos regionais. Esses acordos fortaleceram as medidas que perduraram durante outros governos estadunidenses. (KARNAL, *ET AL*, 2007). Apesar de não conseguir tirar os Estados Unidos por completo da crise econômica, as medidas adotadas pelo governo Roosevelt, possibilitaram um pequeno sentimento de confiança no governo e na reestrutura econômica, porém durante todos os anos trinta o Estados Unidos vivenciou tempos difíceis, que só começaram a melhorar com a entrada do país na Segunda Grande Guerra. (HOBBSAWN, 1995).

Esse contexto de crise econômica que assolou os EUA favoreceu o surgimento da chamada Política da Boa Vizinhança (*Good neighbor Policy*). Durante os anos vinte, a política externa estadunidense foi marcada por diversas invasões e a atuação mais agressivas. Essa prática foi, paulatinamente, sendo muito criticados por países latino-americanos, tornando a relação entre Estados Unidos e diversos outros países americanos, um tanto quanto ríspida. Além disso, a crescente ameaça alemã começa a surgir como um elemento a ser levado em consideração em relação a possíveis alianças entre alemães e países americanos. (HOBBSAWN, 1995).

A Política de Boa Vizinhança foi pensada inicialmente no governo de Hebert Hoover (1929 -1933), porém foi colocada em prática no governo de Franklin Delano Roosevelt e durou entre 1933 até 1945 com o final da Segunda Grande Guerra. A proposta principal dessa política foi aproximar as relações entre Estados Unidos e América Latina de maneira mais amistosa, abandonando um modelo intervencionista utilizada pelos Estados Unidos durante o final do século XIX e início do século XX.

Desde então, os Estados Unidos adotaram uma prática de negociação de caráter mais diplomático, com o foco em promover uma colaboração econômica e militar, tentando impedir uma possível influência europeia na América Latina e, conseqüentemente, aumentando ainda mais o poder políticos dos Estados Unidos sobre os outros países americanos. (TOTA, 2000).

Essa proposta, ainda, beneficiava os Estados Unidos em dois terrenos distintos. Em um primeiro plano, permitiria ao EUA aumentar seu poder de

competitividade em relação ao forte desenvolvimento econômico alemão dos anos trinta, assegurando a América Latina como um mercado consumidor e fonte de matérias-primas. Em um segundo plano, a Política da Boa Vizinhança poderia auxiliar os Estados Unidos a se recuperar da crise econômica que o mesmo estava passando, pois facilitaria o comércio entre os EUA e diversos países latino-americanos. (TOTA, 2000).

Além das medidas diplomáticas e políticas utilizadas pelos EUA durante a década de trinta e quarenta, os meios de comunicação em massa tiveram um papel importante nessa aproximação pretendida pelo governo estadunidense. Dessa maneira, o cinema, mais especificamente, Hollywood tiveram um papel essencial nesse processo.

Segundo Emilio Garcia Riera o primeiro filme que marca essa inserção hollywoodiana na Política de Boa Vizinhança foi “*Flying down to Rio*” de 1933. Um musical que serviu de modelo para outros filmes sobre a temática latino-americana nos anos seguintes. (RIERA, 1987).

O filme foi produzido pelo empresário e multimilionário Nelson Rockefeller em 1933, ano em que o mesmo assumiu o controle da *Radio-Keith-Orpheum Corporation* (RKO), buscava apresentar uma visão mais positiva da América Latina no cinema estadunidense.

O filme é uma comédia musical que narra um romance entre um músico estadunidense, Roger Bond, interpretado pelo ator estadunidense Gene Reymound, e a brasileira Belinha de Rezende, interpretada pela atriz mexicana Dolores del Rio. Devido a esse romance, o músico acaba perdendo seu emprego e mudando-se para o Rio de Janeiro, onde consegue trabalho no hotel do pai de Belinha. No desenrolar do filme, o músico estadunidense é responsável por salvar o hotel da falência, devido aos seus shows. O filme apresenta em diversos aspectos a superioridade do estadunidense em relação ao brasileiro. Primeiro por salvar o hotel da falência, depois com seu *Jazz* que superou o samba no gosto das pessoas e, ainda, Roger Bond convence Belinha a deixar seu noivo brasileiro para ficar com ele. Segundo, Antônio Pedro Tota, houve um esforço de minimizar aspectos negativos dos latino-americanos em diversos filmes, porém, como retratado em “*Flying down to*

Rio", muitos estereótipos sobre os latino-americanos e a superioridade estadunidense ainda podem ser visualizadas. (TOTA, 2000).

Com essa proposta, diversos filmes hollywoodianos passaram a usar a temática latina em seus enredos. Os países que mais foram bombardeados pela proposta do governo estadunidenses foram o México, Argentina e Brasil. Além do filme já citado, podemos citar os filmes "*Under the pampas Moon*" de 1935, protagonizado pela francesa Ketti Gallian, retratando um romance que se passaria nos pampas argentinos, "*La Cucaracha*" de 1934 com a húngara Steffi Duna e estadunidense Don Alvarado, dirigido por Lloyd Corrigan, narrando o romance de uma cantora mexicana com um dançarino mexicano, "*Hi Gaúcho*" de 1935, mostrando um romance situado na Argentina, entre um foragido da lei e uma moça rica de família tradicional argentina, tendo como atores principais o estadunidense John Carroll e a já citada Steffi Duna. (RIERA, 1987).

Além desses exemplos citados, os diversos filmes estrelados por Carmen Miranda e algumas produção de Walt Disney, fizeram parte desse cenário. Segundo o autor Carlos Guilherme Motta:

[...] política cultura de aproximação das Américas em que Carmem Miranda (a "pequena notável" em roupagem "tropical brasileira") Orson Welles, Walt Disney (e o rato Mickey, o Zé Carioca, o Pato Donald e tantas outras criações) alimentaram a ponte aérea EUA-Brasil tornando-se figuras populares nesse "imaginário panamericano". Constitui-se então no país uma visão fortíssima do *american way of line*, que se tornaria dominando ao longo do tempo. Um padrão civilizatório, enfim. Consolidava-se na periferia do grande sistema capitalista mundial um estilo de vida, uma concepção de mundo e de sociedade que se implantara nos Estados Unidos e na Era Rooseveltana, embora sem os benefícios sociais, econômicos e culturais que Roosevelt e sua equipe provocara nos Estados Unidos da América do norte. (MOTA, 1995, p. 490).

Como citamos anteriormente, não foi apenas o Brasil que foi alvo da política do governo dos EUA, o México foi constantemente retratado, seja em filmes com temáticas e/ou personagens mexicanos ou com atores mexicanos interpretando papéis em Hollywood.

Segundo Riera, diversos filmes hollywoodianos lançaram mão de temáticas mexicanas. Muitas vezes os filmes eram misturas culturais de diversos países, pois, na maioria das vezes, os produtores, roteiristas e diretores estadunidenses não conheciam e/ou não se importavam com a

diversidade cultural da América Latina. Essa situação acabava transformando “[...] a América Latina numa unidade indistinta em suas manifestações culturais, pondo-nos todos a usar sombreros mexicanos, a fazer a siesta e a dançar algo semelhante à rumba.” (MOURA, 1985, p. 10).

Nesse contexto de produção de filmes hollywoodianos sobre a América Latina, o filme “*Viva Villa!*” foi o primeiro filme sonoro estadunidense a representar a Revolução Mexicana e Villa de maneira mais clara. Nesse sentido, iremos discutir as representações presentes nesse filme, relacionando-as não apenas com seu contexto de produção, como também com estereótipos que já estavam enraizados na sociedade estadunidense.

2.1.2 Produção do filme “Viva Villa!”

O filme “*Viva Villa!*”¹⁰ foi produzido nos Estados Unidos em 1933 e lançado no final de 1934 no país e em 1935 em outros países. A ideia inicial de produzir o filme partiu do produtor David O. Selznick, que estava trabalhando na Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Selznick escolheu Ben Hecht para escrever o roteiro do filme, baseado no livro “*Viva Villa! a recovery of the Real Pancho Villa, peon, bandit, patriot*” lançado em 1933 e escrito por Edgcomb Pinchon, mesmo autor que escreveu o livro que foi utilizado como base para o roteiro do filme “*Viva Zapata!*”.

Após o roteiro pronto, em meados de outubro de 1933, a produção do filme conseguiu um acordo com o governo mexicano para fazer as filmagens em algumas localidades ao norte do país, onde ocorreram algumas batalhas históricas. (RIERA, 1987). De acordo com o autor mexicano Emilio Garcia Riera, cerca de vinte caminhões da MGM foram enviados para o México, com todos os equipamentos necessários para fazer as primeiras filmagens. A ideia era utilizar os moradores mexicanos locais como figurantes no filme, porém os atores principais seriam estadunidenses.

Para direção do filme, foi escolhido o estadunidense Howard Hawks, que havia estreado como diretor em 1926 e contava com um grande prestígio em Hollywood na época, devido ao sucesso de seu filme “*Scarface*” de 1932, sobre *gângsteres*, tema que fazia grande sucesso entre os filmes da época. Para interpretar o papel principal, o ator escolhido foi o estadunidense Wallace Berry, conhecido ator de Hollywood, ganhador do Oscar de Melhor Ator pelo filme “*The Champ*” de 1931, no qual ele interpretava um ex-lutador de boxe que tinha problemas com alcoolismo e apostas. Além disso, Berry já havia interpretado Villa no filme estadunidense “*Patria*” de 1917. O jovem ator,

¹⁰ **VIVA VILLA!** Título original: **Viva Villa!** Ano 1934. País: Estados Unidos. Diretores: Jack Conway, Howard Hawks, William A. Wellman. Atores: Wallace Beery (Pancho Villa), Leo Carrillo (Sierra), Fay Wray (Teresa), Donald Cook (Don Felipe de Castillo), Stuart Erwin (Johnny Sykes), Henry B. Walthall (Francisco Madero), Joseph Schildkraut (General Pascal), Katherine DeMille (Rosita Morales), George E. Stone (Emilio Chavito), Phillip Cooper (Pancho Villa, criança), David Durand (corneta), Frank Puglia (pai de Pancho Villa), Henry Armetta (Alfredo Mendoza). Roteiro: Ben Hecht. Música: Herbert Stothart. Fotografia: Charles G. Clarke, James Wong Howe (B&W). Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Duração: 115 minutos. Western; Revolución Mexicana. Biográfico.

também estadunidense, Lee Tracy foi escolhido para fazer o papel de Johnny Sykes, um repórter enviado dos Estados Unidos para fazer a cobertura da Revolução e divulgá-la em um jornal em seu país.

Segundo Riera, a equipe sofreu alguns problemas durante a filmagem, principalmente de adaptação dos estadunidenses com a região e com a comida mexicana, além disso, o filme sofria muitas críticas de um jornal mexicano chamado “*El Universal*” que não concordava com o fato de estadunidenses estarem fazendo um filme sobre um personagem tão importante para história mexicana. (RIERA, 1987).

Ainda durante as filmagens, outro evento foi decisivo para os rumos que o filme iria tomar. No dia vinte de novembro, data comemorativa do início da Revolução Mexicana, toda a equipe do filme estava na Cidade do México, e durante um desfile militar comemorativo, o ator Lee Tracy, embriagado, saiu na janela de seu hotel e teceu diversos comentários negativos e xingamentos sobre a população mexicana e chegou a urinar em cima de algumas militares. Esse episódio causou alguns problemas para a produção do filme e um mal-estar em os governos dos dois países. O governo mexicano exigiu uma retratação pública e imediata do ocorrido e uma posição firme da produtora do filme. A MGM publicou uma nota pedindo desculpas pelo ocorrido e, não apenas retirou Tracy do filme, como rompeu seu contrato com o ator. (RIERA, 1987).

Após toda equipe regressar para os Estados Unidos, a MGM fez mais algumas mudanças. A atriz argentina Mona Maris foi substituída pela atriz canadense Fay Wray e o diretor Howard Hawks¹¹ deixou o filme e para seu lugar foi chamado estadunidense Jack Conway. Devido a essas trocas o filme teve algumas cenas regravadas e teve suas últimas filmagens feitas nos Estados Unidos.

Após seu lançamento, o filme teve uma recepção positiva nos Estados Unidos. Emilia Garcia Riera aponta diversos jornais estadunidenses que ressaltavam o filme, descrevendo como um ótimo filme de *western* e ação, além do desempenho de Wallace Berry. No México sua recepção foi mais contestada. O filme ficou cerca de duas semanas em cartaz na Cidade do

¹¹ Devido a atritos entre Howard Hawks e a MGM seu nome não aparece nos créditos do filme.

México, porém não teve uma bilheteria expressiva. Riera relata que, segundo Allen Woll, com base em informações do *New York Times*, no dia de estreia do filme do na Cidade do México, algumas pessoas lançaram fogos de artifícios dentro do cinema, ferindo três mulheres. Além disso, o governo mexicano suspendeu temporariamente as exhibições do filme, até os ânimos se acalmarem. (RIERE, 1987).

A imprensa mexicana teceu algumas críticas ao filme, principalmente relacionadas a imprecisões históricas. Segundo o jornalista Alfonso de Icaza em um texto publicado no jornal “*El Redonde*” em nove de setembro de 1934 afirma que:

[...] así recorrerá el mundo un Pancho Villa Irreal; un presidente Madero falso de toda falsedad, y, lo que es peor, un Pueblo mexicano cruel e miserable, que no piensa sino en vengar agravios que existieron, sí, pero nunca en la magnitud en que se les hace aparecer. (ICAZA *apud* RIERA, 1987, p. 217).

As críticas mexicanas ao filme se seguiram por mais tempo. Jornais, revistas especializadas em cinema e políticos escreveram comentários negativos a respeito do filme. Segundo o historiador Bernd Housberger. “[...] gran parte de la crítica vio en la representación de México una falsificación denigrante, y esto no obstante los esfuerzos que los productores habían invertido para evitar imágenes que provocaran este tipo de reacciones.” (HAUSBERGER, 2013, p. 1505).

Hausberger cita vários jornais mexicanos que apresentaram fortes críticas ao filme estadunidense. Segundo o autor, em partes, essas críticas se devem ao próprio momento que a história da Revolução Mexicana estava vivendo no México. O país estava envolto em um forte nacionalismo e a Revolução era um dos principais pilares para legitimar o governo que surgiu pós-revolução. Logo, a representação da Revolução e de Villa no filme estadunidense, estava longe de contemplar o projeto político do governo mexicano. (HAUSBERGER, 2013). Para exemplificar esas críticas, Hausberger cita uma passagem de Alejandro Aragón publicado do jornal “*Ilustrado*” na Cidade do México em vinte e seis de abril de 1934. Para Aragón:

Villa es bruto, bárbaro y espléndido, cruel y confiado como un niño. [...]. Villa [...] derrota a los tiranos con el ejército más loco de harapientos que jamás es haya conocido. Se casa con toda muchacha que le gusta. No reconoce ninguna ley, excepto un instinto simple y primitivo de que todos los hombres son iguales, y de que los aristócratas deben ser exterminados. Asesinar es su deporte, mas sus tendencias homínidas han sido atenuadas. Se reúne a las fuerzas del gran caballero Madero, delicadamente caracterizado por Henry B. Walthall [...] El mal está hecho. No queda más que conformarse y suspirar [...]. Que ¡Viva el Villa de México!, y que ¡muera el Villa de Hollywood! (ARAGÓN *apud* HAUSBERGER, 2013, p. 1505-1506).

Segundo Hausberger, o mesmo jornal ainda publicou algumas matérias mais positivas sobre o filme estadunidense. De acordo com um artigo escrito por Adolfo Fernández Bustamente, o filme foi mais “[...] denigrante para nosotros que hubieran exhibido al verdadero Pancho Villa, y no al Villa novelesco, pintoresco, cinematográfico que exhiben.” (BUSTAMENTE *apud* HAUSBERGER, 2013, p.1506). Assim, apesar de a maioria das críticas terem sido negativa, houve algumas positivas, mostrando que o filme acabou sendo polemico no México.

O filme teve um custo aproximado de um milhão de dólares, arrecadando um total de US\$ 1.875.000, sendo US\$ 941.000 nos Estados Unidos e Canadá e US\$ 934.000 em outros locais do mundo. Além dessas cifras positivas, o filme foi indicado para concorrer em três categorias do prêmio da Academia (Oscar), como Melhor Filme, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Trilha Sonora e Melhor Diretor Assistente. Foi vencedor nessa última categoria e o prêmio entregue para John Waters. (HAUSBERGER, 2013).

“*Viva Villa!*” lançado na França, Reino Unido, Dinamarca, México, Finlândia e Áustria ainda em 1934 e em 1935 foi lançado no Japão, Suécia, Holanda, Espanha, Portugal e no Brasil. (HAUSBERGER, 2013). Esses lançamentos mostram o alcance desse filme, que acabou levando uma representação de Villa para diversos países que, muitas vezes, pouco ou nada conheciam sobre o México, Villa ou a própria Revolução Mexicana.

2.1.3 Sinopse de “*Viva Villa!*”

O filme inicia com alguns peões reunidos em torno de um papel pregado em uma árvore. Todos ficam olhando assustados até que um padre faz a leitura do documento, dizendo que todas as terras dos camponeses foram expropriadas em prol de um grande fazendeiro. Inconformados com a situação, alguns trabalhadores vão falar com o fazendeiro, porém são prontamente rechaçados e um dos camponeses é condenado a sofrer cem chibatadas.

O camponês não aguenta o castigo e acaba morrendo logo em seguida. Seu filho olha atentamente a cena sem poder reagir. Ao anoitecer, o filho do camponês ataca e mata o carrasco que assassinou seu pai, logo em seguida ela foge para as montanhas. O menino era Pancho Villa.

Anos mais tarde, Pancho torna-se um famoso bandido que rouba e mata ricos e para fazer benefícios aos mais pobres. Em seguida, Villa faz amizade com um jornalista estadunidense Johnny Sykes, que acaba tornando-se seu amigo. Com o objetivo de derrubar o então presidente mexicano Porfirio Diaz, Villa é chamado por Don Felipe, um revolucionário aristocrático, para conhecer Francisco Madero, o principal mentor do movimento contra Diaz. Movido por palavras patrióticas de Madero, Villa concorda em ajudar a liderar um exército revolucionário e ordena a seus homens a se tornarem "soldados da liberdade".

Embora bem sucedido em seus combates, Villa é repreendido por Madero devido à violência empregada por ele e por seu exército. Após diversas vitórias, Diaz abdica do governo e Madero assume como presidente e pede para que Villa desfaça seu exército. Posteriormente, Villa é preso acusado de roubar um banco e de assassinar o funcionário do local, juntamente com seu braço direito Sierra. Minutos antes de ser executado por seu crime, pelo general Pascal, recebe um telegrama de Madero ordenando que Villa não seja morto, mas expulso do México.

Villa é então obrigado a viver em El Paso, Texas, enquanto Madero é assassinado por Pascal e outros militares. Nesse meio tempo, Johnny encontra Villa em El Paso e conta sobre o assassinato de Madero. Villa movido pela vingança e ódio retorna ao México derrubar Pascal.

Villa retorna ao México e logo consegue montar um exército e indo a procura de Don Felipe. O mesmo nega ajuda a Villa, por considerá-lo extremamente violento. Villa então toma a fazenda de Felipe e tenta se relacionar a força com Teresa, irmã de Felipe. Após uma luta entre Teresa, Felipe e Villa, Sierre acaba matando Tereza e Villa se retira com seu exército rumo a Cidade do México.

Villa derrota o exército de Pascal e o condena a ser devorado por formigas e torna-se o novo presidente do México. Villa não consegue administrar os problemas e todo o aparelho burocrático do Estado e resolve aprovar uma lei de reforma agrária que Madero estava elaborando antes de ser assassinado.

Após esse feito, Villa deixa o cargo de presidente e retorna a Chihuahua, porém, pouco depois sofre uma emboscada armada por Don Felipe, com o objetivo de vingar a morte de sua irmã. Villa é alvejado por diversos tiros e morre falando suas ultimas palavras para o jornalista Johnny Sykes.

2.1.4 Análise da Narrativa Fílmica

Para pensarmos o filme “*Viva Villa!*” devemos olhar um pouco como se deu a representação do mexicano durante o início do século XX nos Estados Unidos. Emilio Garcia Riera comenta que houve uma representação negativa dos mexicanos em muitos filmes de Hollywood, o que acabou contribuindo para divulgar estereótipos dos mexicanos nos Estados Unidos. Segundo o autor, em grande parte da metade do século vinte, o cinema estadunidense representava os mexicanos como inferiores, a cultura mexicana como atrasada, uma inteligência muito baixa, um modo de vida desordenado e caótico, enfatizando um passado espanhol e indígena, o que justificaria a inferioridade dos mexicanos. Esses elementos eram sempre postos em comparação com a cultura anglo-saxã e com os costumes estadunidenses. Cunhou-se então o termo “*Greaser*” termo pejorativo para denominar o latino e, principalmente, o mexicano. (RIERA, 1987).

Nessa mesma linha de raciocínio, o autor estadunidense Mark Cronlund Anderson afirma que os mexicanos quase sempre foram estereotipados de uma forma que mesclasse os piores defeitos dos espanhóis e indígenas na literatura e no cinema estadunidense. Assim, para o autor, para grande parte dos estadunidenses, os mexicanos representavam a antítese do que eles consideravam correto e positivo. (ANDERSON, 2001).

Aproximando-nos mais especificamente de nosso tema, muitos filmes estadunidenses que abordaram a Revolução Mexicana durante o início do século XX, reproduziram esse estereótipo sobre o mexicano. Segundo Emilio Garcia Riera, muitos cineastas estadunidenses imaginaram uma revolução com elementos que fossem interessantes para um público estadunidense. Logo, muito dos estereótipos que os filmes apresentavam, estavam cristalizados no imaginário de muitos estadunidenses no início do século XX. (RIERA, 1987). Segundo Riera, grande parte dos cineastas de Hollywood do século XX utilizaram a figura de Villa para representar estereótipos negativos sobre os mexicanos. Muitas vezes, a maioria dessa visão pejorativa já estava presente em grande parte do imaginário da população estadunidense desde o século XIX. (RIERA, 1987).

Segundo Deborah E. Mistrón, a figura de Pancho Villa este tem sido particularmente vulnerável a distorção, desde que adquiriu sua fama lendária no início da Revolução. Além disso, como Mistrón acrescentou, pode-se notar que o cinema sempre demonstrou uma forte propensão para o melodrama, ou seja, o cinema tende a mesclar histórias tipicamente de heróis virtuosos e vilões implacáveis em uma visão de mundo marcada pelo maniqueísmo. Dessa maneira, a ambiguidade e as contradições associadas ao personagem histórico de Pancho Villa na história da Revolução Mexicana são elementos-chave em sua representação no cinema. Portanto, de acordo com Mistrón, essa característica complexa de Villa pode ser apontada como um dos fatores que propiciou cineastas, principalmente os estadunidenses, a possuírem grande margem e liberdade de moldar a figura de Villa sob os auspícios de projetos políticos e necessidades de convenções cinematográficas. Para Mistrón:

Villa has been used to mediate the typical preoccupation of the Western with the justifiability of the use of violence. Because of the historical evidence of Villa's occasionally arbitrary or vengeful use of violence, particularly certain acts directed against Americans, the American films tend to emphasize Villa's violent nature, and then sidestep the issue or contradict much of the action when they conclude that Villa was, indeed, a defender of justice and democracy and is therefore a hero. (MISTRÓN *apud* CHÁVEZ, 2013, p. 170).

Dessa forma, muitos filmes hollywoodianos buscaram construir uma visão de Villa baseado em um personagem violento e pouco inteligente. Logo, quase todas as produções feitas nos Estados Unidos sobre esse personagem evidenciam seu aspecto cruel em detrimento ao seu caráter revolucionário. Além disso, outras características tidas como negativas por parte por parte da população estadunidenses são imputadas também ao personagem de Villa no cinema. (CHÁVEZ, 2013). Muitas dessas discussões apresentadas podem ser vistas no filme “*Viva Villa!*”.

Falando especificamente do filme “*Viva Villa!*”, o mesmo se insere dentro de esforços maiores de estreitar os laços entre Estados Unidos e América Latina, dentro do contexto da política de Boa Vizinhança. Segundo Bernd Housberger, um dos fins da produção de *Viva Villa!* é recuperar uma imagem mais positiva da figura de Pancho Villa depois de anos tendo uma representação negativa nos meios de comunicação estadunidense

(HAUSBERGER, 2013) . Nesse sentido, o filme tenta simpatizar com a Revolução Mexicana e apresentar uma visão menos negativa de seu vizinho do sul para tentar quebrar um estigma produzido anteriormente e, muitas vezes, reforçados pelos meios de comunicação, inclusive o cinema. Entretanto, mesmo com esse interesse, o filme, por vezes, acaba reforçando estereótipos negativos, que estavam presentes no imaginário de muitos estadunidenses nos anos 30 e a Revolução aparece apenas como um contexto para dar vida a um personagem totalmente caricato e estereotipado, pouco tocando nas causas sociais da Revolução ou mesmo nas motivações políticas e sociais de Villa no movimento (FRANCO, 2010).

O filme começa com o seguinte texto:

Esta saga do herói mexicano, Pancho Villa não vem dos arquivos da história uma ficção baseada na realidade e inspirada pelo amor ao quase legendário Pancho e da adorável terra que ele servia. México em 1880 uma terra dominada pelo longo chicote de Díaz, o tirano. Espanhol, expulso do país há muito tempo, tinha deixado para trás uma aristocracia arrogante que mantinha pessoas nascidas pobres na escravidão. (00h 01min 32seg – 00h 01min 57seg).

Aqui é possível destacar algumas questões do filme. A primeira é a valorização do México através do termo “adorável terra”. Podemos entender esse adjetivo como uma breve tentativa de criar uma simpatia por parte do espectador para com o México. Outro ponto que trabalha nessa perspectiva é o breve histórico apresentado de Díaz. “Espanhol, expulso do país há muito tempo [...]”. Porfirio Díaz não era espanhol, nasceu na cidade de Oaxaca de Juárez, no estado de mexicano de Oaxaca, logo nunca foi expulso da Espanha. Acreditamos que esse fato não é uma mera informação errada repassada pelo filme. Ela possui uma raiz mais profunda que nos remete ao contexto de produção do filme. Como havíamos escrito sobre as questões da Política de Boa Vizinhança, não seria interessante para o objetivo desse projeto político, retratar um “tirano” como mexicano. Logo, substituindo sua nacionalidade para espanhol, poderia auxiliar nesse processo de aproximação entre EUA e México.

Além disso, o fato de apresentá-lo como espanhol, pode remeter a uma visão negativa que os EUA possuíam dessa etnia europeia. Essa visão negativa sobre os espanhóis provem do pensamento inglês que construíram as

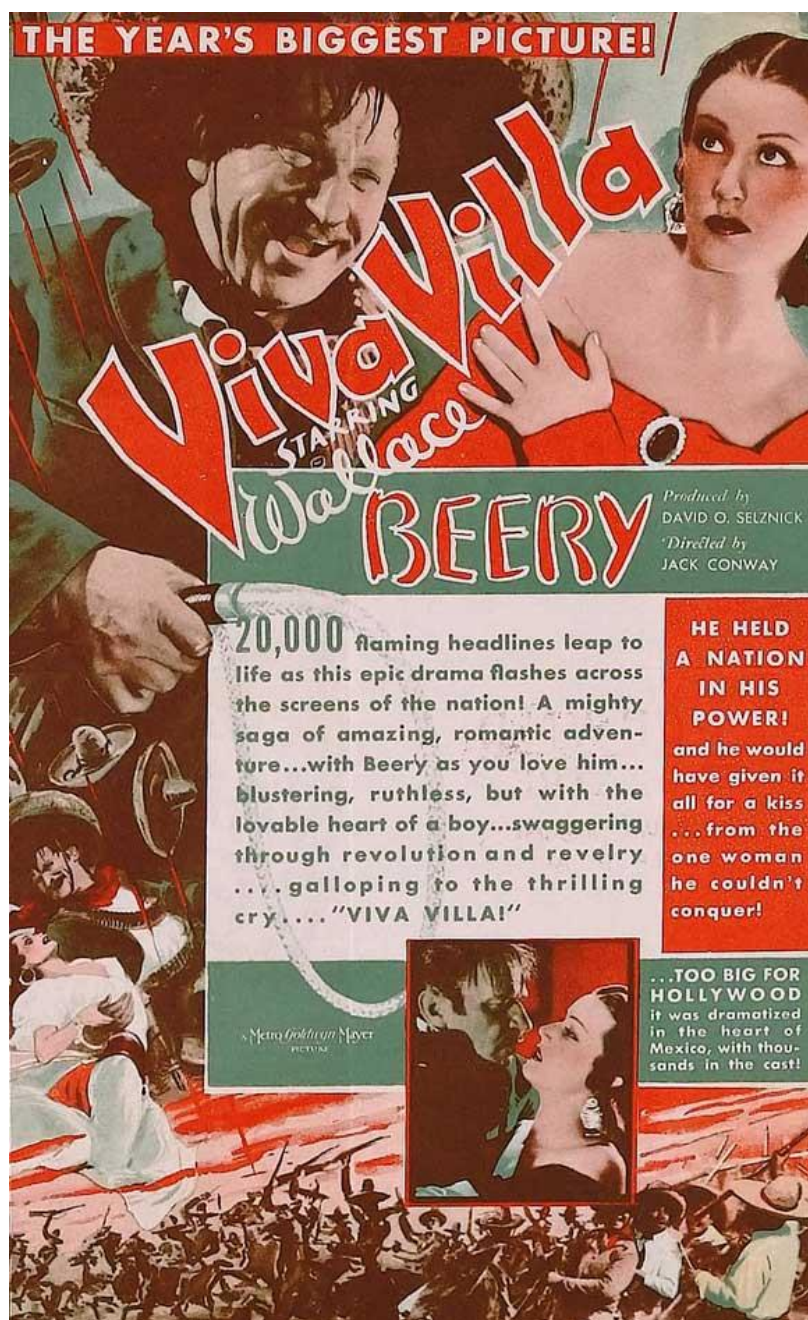
primeiras colônias nos Estados Unidos e se perpetuou, enraizou cada vez mais no pensamento em grande parte da população estadunidense. Segundo Lars Schoultz, essa visão negativa influenciou diretamente a política externa estadunidense, principalmente em relação à América Latina. Schoultz cita diversos importantes políticos estadunidenses que reforçaram essa ideia em discursos e ações. Schoultz comenta sobre a viagem de John Adams e seu filho John Quincy Adams pela Espanha em meados de 1780. Para Schoultz, John Adams possuía profundo desprezo pelos espanhóis de maneira geral e sua visão durante a viagem reforçou sua ideia sobre o assunto. Seu filho, também construiu essa visão e, durante a viagem, escreveu o seguinte comentário sobre os espanhóis: “[...] (“eles são vagabundos, sujos, grosseiros e, em suma, eu posso compará-los a nada mais do que um bando de porcos”); sua pobreza opressiva, suas habitações imundas (“eles nunca lavam nem varrem o chão”).” (ADAMS *apud* SCHOULTZ, 2000, p. 21).

A importância desses dois indivíduos para história da política estadunidense é notória. John Adams foi o segundo presidente do país, tendo um papel importante na consolidação do governo de democrático de então. Seu filho, John Quincy Adams, foi secretário de estado do presidente James Monroe e um dos principais organizadores da chamada “Doutrina Monroe”, um posicionamento político contrário ao colonialismo europeu na América e qualquer atuação de países europeus no continente americano. Além disso, John Quincy Adams foi o sexto presidente estadunidense.

De acordo com Schoultz, diversos outros políticos do início do século XIX possuíam visões parecidas com a dos Adams, ocasionando não apenas direções específicas sobre a política externa dos EUA, como também as práticas internas no país, que acabaram reforçando essa visão negativa entre grande parte da população. Para João Ferres Junior, essa visão acabou sendo transferida para os hispânicos e, conseqüentemente, para toda América Latina. (FERES JUNIOR, 2005).

Dessa maneira, mesmo o filme inserido dentro do contexto da Política da Boa Vizinhança, diversos estereótipos sobre os mexicanos e sobre os latinos acabam sendo reforçados durante toda narrativa, como veremos a seguir.

Um dos cartazes de publicidade do filme nos apresenta algumas questões que foram marcas da obra.



Fonte: <http://www.moviepostershop.com/viva-villa-movie-poster-1934>

Começamos discutindo os textos presentes na imagem. A maior mensagem escrita o cartaz, está centralizada para fortalecer seu destaque. A segunda parte do texto pode ser traduzida da seguinte forma: “Uma poderosa saga de incrível aventura romântica”. Essa frase remete a preocupação do

filme em trazer ao público uma história de amor em um ambiente exótico e selvagem. Essa trama era uma das principais receitas dos roteiros de Hollywood, além de trazer o cenário da Revolução, como um ambiente de grandes aventuras, devido ao perigo da guerra.

A última parte do texto é mais sugestiva em relação à representação de Villa. Podemos traduzi-la da seguinte maneira: “Violento, cruel, mas com o coração amável de um menino... vangloriando-se através da revolução e da folia¹²... galopando ao grito emocionante de... Viva Villa”. O texto enfatiza a representação violenta de Villa, fazendo a ressalva de seu lado infantil. A violência será um das tônicas do personagem como reveremos adiante, da mesma forma a representação de Villa em seu aspecto infantil. Além do mais, novamente a Revolução é apresentada como um cenário caótico e conturbado.

Na frase escrita no lado superior esquerdo, afirma que Villa conseguiu controlar a nação com seu poder, porém trocaria todo por um beijo na mulher que ele não conseguiu conquistar. Essa frase se refere a personagem Tereza, a qual Villa dentou se envolver amorosamente, mas foi recusado pela mulher. Villa insiste e tenta agarrar a moça a força, começando uma briga, até que Fierro acerta um tiro fatal em Tereza. O destaque dessa frase no cartaz apresenta uma centralidade sexual no pensamento de Villa e não um ideal revolucionário ou social, pois, segundo o cartaz, ele trocaria a Revolução e as questões sociais por um beijo. Assim, o foco não seria mostrar um Villa preocupado com causas sociais ou com uma mudança efetiva das condições da população mexicana, mas um personagem mulherengo e com grandes desejos sexuais, que, segundo Feres Junior, era uma das principais características dos latinos elaboradas por parte da sociedade estadunidense. (FERES JUNIOR, 2005).

Os aspectos imagéticos do cartaz reforçam essa visão sobre Villa. Nas três imagens Villa aparece com mulheres. Nas duas menores Villa está abraçando uma mulher, além de ser possível notar que as expressões femininas estão mais relacionadas a dor ou a uma insatisfação, surgindo que o mexicano esteja tomando elas a força. A imagem maior Villa aparece sorrindo com uma espécie de chicote em sua mão, enquanto a mulher apresenta uma expressão assustada e apreensiva. É possível perceber que a maneira que

¹² A palavra “*revelry*” também pode ser traduzida como festança, orgia, etc.

está organizada essas imagens, sugere que Villa utiliza a força para conseguir o que quer, principalmente em relação às mulheres, reforçando seu caráter violento e, automaticamente, negativo.

Outra questão que podemos levantar esta relacionada a predominância da cor vermelha no cartaz, além de pequenos riscos vermelhos que aparecem na parte superior e do lado direito da imagem. A forma que está posta esses riscos, nos remete a uma ideia de sangue escorrendo ou jorrando, assim como a predominância da cor vermelha. Logo, essa possível representação do sangue no cartaz, reforça a ideia de violência de Villa e da própria Revolução Mexicana.

Voltando nosso olhar para a narrativa fílmica, após o texto inicial do filme, aparece uma cena em frente a uma igreja e soldados a cavalo colocam um papel no tronco de uma árvore, logo em seguida, tocam uma corneta para avisar os camponeses para se reunirem no local. Segue então uma sequência de *close-ups* no rosto de diversos trabalhadores, todos possuem expressões tristes, cansadas e preocupadas, a música segue um tom melancólico e lento. A câmera se afasta dando uma visão panorâmica dos trabalhadores andando em fila com alguns burros. Todos os trabalhadores seguem caminhando olhando para baixo em uma marcha lenta com tom funesto.

Muitos camponeses se reúnem em torno do citado papel, porém como todos parecem ser analfabetos, ninguém consegue fazer a leitura. Surge então a figura de um padre que se aproxima para fazer a leitura do papel, na medida em que o padre passa pelos camponeses, todos retiram seus chapéus em sinal de reverência. Um dos camponeses (o pai de Villa) pergunta para o padre o que está escrito o papel. O padre diz que segundo aquele documento as terras dos camponeses agora pertencem a um fazendeiro chamado Don Rodrigo. O pai de Villa questiona que isso não é justo e pergunta para o padre que o que eles devem fazer. O padre apenas responde “Apensa rezar meus filhos, apensar rezar”. (00h 03min 42seg – 00h 03min 46seg).

Aqui podemos algumas chaves de leitura interessantes. Primeiro a questão do analfabetismo presente no povo mexicano. Essa questão não aparece apenas no início do filme, Villa em diversos momentos afirma que é analfabeto, da mesma forma que aconteceu posteriormente no filme “Viva

Zapata!". Segundo João Feres Junior, os Estados Unidos utilizaram diversas vezes um processo de comparação cultural com bases em elementos tidos como modernos. Assim, o autor afirma que houve uma construção de um parâmetro sociocientífico pautado pela teoria da modernização, que adotou uma visão de progresso inspirada no Iluminismo. Segundo o autor

A teoria da modernização faz uso de evidências tais como níveis de industrialização, analfabetismo, educação, urbanização, democracia etc. – coisas que são produtos da atividade humana. Contudo, a teoria da modernização busca não somente identificar superioridade material, mas também “mensurar” a cultura através da análise de seus valores constitutivos. (FERES JUNIOR, 2005, p. 281).

Assim, essa teoria, da mesma forma que a teoria do Destino Manifesto¹³, acabou enraizada em grande parte da população estadunidense e sendo reforçada por diversos meios de comunicação. Logo, o enfoque dado a questão do analfabetismo surge como um dos parâmetros de comparação entre EUA e América Latina. Outro exemplo recorrente no filme é mostrar sempre um México agrário em contraste com as cidades estadunidenses. Esses aspectos podem ser identificados no filme “*Viva Zapata!*”, demonstrando que alguns estereótipos negativos sobre os mexicanos permanecem, pelo menos, até meados dos anos cinquenta em grande parte da população estadunidense.

Ainda nessa cena, vemos alguns elementos relacionados a diferença entre a religião católica e o protestantismo pregado nos EUA. Segundo Schoultz, enquanto os Estados Unidos eram representados internamente pelo governo como civilizado, protestantes, anglo-saxões e brancos, a América Latina por sua vez era tida como católica, ibérica e atrasada. (SCHOULTZ, 2000, p. 21). Na cena descrita acima percebemos o grande respeito que a figura do padre impunha na população, podendo remeter a ideia de dominação católica. Além disso, o fato do padre dizer que os camponeses só poderiam rezar remete a ideia de providência divina católica, ou seja, a crença de que

¹³ A expressão Destino Manifesto foi elaborada pelo jornalista John Louis O’Sullivan em alguns de seus textos publicados no jornal *United States Magazine* e *Democratic Review*, apoiando a invasão e anexação de parte do território mexicano para o território estadunidense no século XIX. Essa expressão estava carregada com elementos ideológicos que buscavam sustentar a política externa estadunidense. Possui um caráter nacionalista, que acreditava na superioridade estadunidense, sendo o povo escolhido por Deus para “civilizar” os territórios supostamente. O Destino Manifesto foi utilizado por políticos expansionistas de todos os partidos estadunidenses para justificar a anexação de diversos territórios ao longo da América no século XIX e XX. (SCHOULTZ, 2000).

Deus irá resolver todos nossos problemas, enquanto pela lógica protestante o indivíduo necessita tomar as rédeas da situação. Assim, podemos entender que a Igreja católica, da maneira que ela é retratada no filme, poderia ser um entreva para o desenvolvimento social do México e uma ferramenta para domesticar a população. De acordo com Mark Cronlund Anderson:

Americans tended to be Protestant; they view and valued themselves as thrifty, hardworking, and peace-loving and as upholding the virtues of cleanliness, egalitarianism, technological advancement, and abstemiousness. Hispanic-Mexicans, by contrast, were Roman Catholic (read, religiously corrupt) and were seen as exemplifying thievery, laziness, uncleanness, untrustworthiness, cowardliness, and hierarchy. To Americans, they were scoundrels, liars, unprogressive, cruel, decadent, lecherous, greedy, treacherous, sexually promiscuous, comfortable with incest, and fond of violence. (ANDERSON, 2001).

Essas visões negativas acabam transparecendo no filme e a figura do jornalista estadunidense Johnny Sykes, acaba fazendo um contraponto a essas questões. Riera afirma que um dos elementos dessa Revolução Mexicana fabricada para o consumo do público dos Estados Unidos foi a criação de personagens heroicos estadunidenses que possuem papéis importantes no desfecho revolucionário. Riera fala da uma expressão “*wishful thinking*” inspirado pelas antigas ideias do Destino Manifesto. Assim, muitos desses filmes “propusieron a héroes norteamericanos con cabecillas de revolucionarios mexicanos. Esa suerte de inversión imaginaria en heroísmo y capacidad de mando (*leadship*), previsor de futuros benéficos políticos y económicos [...]” (RIERA, 1987, p. 49).

Assim, esse herói estadunidense tornou-se, segundo Riera, um elemento comum em diversos filmes produzidos nos Estados Unidos sobre a Revolução Mexicana, seguindo o mesmo padrão, com poucas variações de um filme para outro. As principais características desse estadunidense era um senso humanitário muito apurado que servia como modelos para os revolucionários mexicanos, senso democrático, inteligência, habilidades superiores a dos mexicanos, entre outras. (RIERA, 1987).

Podemos citar como exemplos o periodista Johnny Sykes no filme “*Viva Villa!*” (1934) que aparece como um mentor de Villa e o convencer a voltar para o México para continuar o legado de Madero. Iremos discutir mais sobre essa

personagem no decorrer desse item. No filme “*Viva Zapata!*” (1952) não aparece um personagem específico estadunidense, porém o Estados Unidos, em diversas cenas, é evocado como exemplo de uma sociedade democrática e justa, logo devendo ser um exemplo para o México. Em “*Villa Rides*” (1968) o estadunidense Lee Arnold é responsável por ajudar Villa a vencer a revolução, usando sua inteligência e usando seu avião na guerra, evocando uma possível superioridade tecnológica em relação ao México. Por último, podemos citar o filme “*And Starring Pancho Villa as Himself*” (2003), no qual o personagem Frank Thayer salva a Revolução elaborando uma imagem positiva de Villa para a opinião pública dos Estados Unidos, fazendo assim com que o governo estadunidense ajude os revolucionários nos confrontos.

Em “*Viva Villa!*” vemos Johnny Sykes, um repórter estadunidense que trabalha para o jornal *New York World* e foi enviado para o México a fim de cobrir a Revolução e narrar os acontecimentos para seus conterrâneos. Essa figura possui inspiração no periodista John Reed que cobriu parte do movimento a serviço do mesmo jornal citado no filme. De fato, Reed teve contato com Villa e relatou sua experiência no México em seu livro “México Insurgente”, após cobrir a Revolução, Reed acabou cobrindo a Revolução Russa e escrevendo o livro “Dez dias que abalaram o mundo”. Entretanto o filme não apresenta elementos concretos para que possamos identificar Sykes como sendo realmente Reed.

O primeiro contato entre Villa e Sykes acontece quando Villa tomou uma cidade antes do início da Revolução. Villa e seu bando aparecem como bandidos que aterrorizam essa cidade. Sykes estava na casa de telégrafo e Villa é chamado para ver do que se tratava. Ao Chegar ao local, Villa pega a carta que Sykes estava escrevendo a seguinte mensagem:

La Concepcion, México, 15 de agosto
Special New York World
Pancho Villa e seus assassinos do deserto pilharam essa cidade
pacífica hoje, provocando uma orgia bestial de destruição e saques.
(00h 16min 14seg).

Após perceber que o homem que acabará de chegar era Villa, Sykes fica assustado, porém Villa logo diz que não sabe ler e pergunta se ele é jornalista. Sykes afirma que sim e que sua coluna é lida por seis mil pessoas toda semana. Villa fica animado de saber desse dado e pede para que Sykes

leia o todo o documento. O jornalista estadunidense inventa um novo texto muito mais generoso sobre a figura de Villa, afirmando que o general Villa havia derrotado o exército federalista com grande astúcia. Villa, sem saber que estava sendo enganado, fica contente com a história e resolve ditar algumas frases para que o jornalista publique em seu jornal. Segue o diálogo:

Villa: Diga para os gringos que Pancho Villa não tem medo de ninguém. Conte o que fiz em Presídio. Duzentos e cinquenta homens.
Sykes: quer dizer entre mortos e feridos?
Villa: Não, não, não. Nada de feridos. (00h 18min 02seg – 00h 18min 28seg).

O diálogo é interrompido quando um villista afirma que federais estão se aproximando e Villa sai de cena. A câmera então mostra que o Sykes escreveu durante o diálogo. São três frases repetidas dizendo “Agora é a hora para todo bom homem vir ajudar Johnny Sykes.” (00h 18min 34seg).

Vemos nessa cena que Villa é facilmente enganado pelo jornalista por não saber ler, além disso, Villa faz questão de ressaltar a violência de seus atos. Essa questão da violência será uma tônica em todas as ações de Villa. O filme busca enfatizar a todo instante esse caráter violento do revolucionário mexicano, tornando-se uma de suas características mais marcantes como veremos em outras cenas.

Ainda existem mais momentos marcantes de Sykes durante o filme. Com a Revolução já em curso, Villa passa de trem por uma cidade e nela embarca Sykes com uma edição de seu jornal. Segue um diálogo no qual o jornalista explica que escreveu uma notícia de que Villa havia conquistado a cidade de Santa Rosalia. Entretanto Villa afirma que isso não é possível, haja vista que a cidade está muito protegida e seria praticamente suicídio atacá-la sem reforços. Sykes fica bravo e afirma que pensou que Villa fosse seu amigo, mas pelo jeito ele é apenas um amigo de oportunidades. O general mexicano tenta explicar melhor a situação para o estadunidense, porém o jornalista permanece irredutível. Assim, com medo de perder a amizade do estadunidense, Villa acaba aceitando tomar a cidade, mesmo sabendo de todos os riscos. Em outra cena, pouco antes de chegar a cidade de Santa Rosalia, Villa e Sierra conversam sobre como invadir a cidade e decidem atacar pelo norte. Sykes afirma que havia escrito em seu jornal que o ataque

teria sido pelo sul, Sierra comenta que pelo sul encontra-se uma região com rios e montanhas, o que dificultaria mais o ataque. Novamente o jornalista estadunidense apela para o lado emocional de Villa que acaba novamente fazendo a vontade do jornalista.

Nessa passagem, percebemos a influencia que o estadunidense possui em relação a Villa, pois o mexicano acaba aceitando as vontades do jornalista, mesmo que isso coloque em risco a vida de diversos soldados, apenas para tornar verdade, uma mentira que o jornalista havia escrito. Além do mais, Villa pode ser visto com um individuo de fácil manipulação.

Ainda o jornalista estadunidense teve outra participação importante nos rumos da Revolução. Após Villa ter sido exilado do México, o mesmo foi para a cidade El Paso em Texas. Nesse meio tempo, Madero foi assassinado a mando do general Pascal, principal desafeto de Villa. Sykes encontra Villa em um hotel desanimado, bêbado, sem ambições e desiludido. O jornalista estadunidense conta sobre a morte de Madero e incentiva Villa a retornar para o México. Sykes empresta seus sete dólares a Villa e o acompanha de volta para reorganizar “a divisão do norte”.

Por fim, Johnny aparece na ultima cena do filme quando Villa é baleado e encontra-se nos braços do amigo estadunidense. É Johnny que fica responsável de inventar as últimas palavras de Villa. O revolucionário mexicano quase desfalecendo diz “eu ouvi sobre grandes homens. O que eles dizem quando eles morrem. Você escreve algo realmente grande sobre mim?” Então Villa pergunta “Quais foram minhas últimas palavras Johnny?”. Ou seja, o filme sugere que parte da história de Villa seja contata pelos EUA e não pelo olhar mexicano. Assim, “*Viva Villa!*” sugere que o México necessita de ajuda de seu vizinho do norte em tudo, desde financiar a revolução (com os sete dólares) até elogiar os seus próprios heróis.

É possível notar a centralidade da figura do estadunidense na trama. Sem sua intervenção, Villa não saberia ou demoraria muito para saber o que estava acontecendo em seu país e, provavelmente, não se tornaria uma “lenda” dentro do universo filmico. Assim, podemos entender que a Revolução e o próprio Villa apenas se concretizaram devido à presença de um estadunidense. Nesse sentido, o papel do jornalista estadunidense acaba

reforçando a ideia de superioridade dos EUA e da dependência mexicana de seu vizinho do norte.

Entendemos que essa centralidade do personagem estadunidense, faz parte de uma representação de um processo de dominação e influencia relacionados ao imperialismo cultural e o colonialismo estadunidense em relação a América Latina. Dessa maneira, é digno de nota evocar alguns autores que nós ajudarão a elucidar algumas questões para analisarmos mais criticamente o filme “*Viva Villa!*”. Algumas considerações de Abdul JanMohamed, Dorfman, Ariel e Armand Mattelart sobre a questão dos estereótipos nos discurso colonial são de grande valia. Esses críticos concordam com o papel que as funções discurso colonial exercem através do uso de estereótipos. JanMohamed afirma que:

Such an examination reveals that any evident "ambivalence" is in fact a product of deliberate, if at times subconscious, imperialist duplicity, operating very efficiently through the economy of its central trope, the manichean allegory. This economy, in turn, is based on a transformation of racial difference into moral and even metaphysical difference. Though the phenomenological origins of this metonymic transformation may lie in the "neutral" perception of physical difference (skin color, physical features, and such), its allegorical extensions come to dominate every facet of imperialist mentality. (JANMOHAMED, 1985, p. 61).

Em seu artigo “*The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature*”, JanMohamed argumenta que a literatura colonialista na África sempre trabalhou com uma alegoria de que os personagens europeus eram personagens bom, civilizados e inteligentes, enquanto os personagens africanos eram representados como maus, atrasados, com pouco inteligência e com diversos elementos que característicos de crianças. (JANMOHAMED, 1985).

Com o objetivo de construir imagens negativas sobre os africanos, esse discurso baseia-se na construção de estereótipos. Segundo JanMohamed um dos estereótipos mais utilizados na literatura colonial é a representação do Outro como criança. O autor afirma que a representação infantil do Outro foi muito popular em diversos contextos históricos e sociais por parte de países colonizadores em relação aos países colonizados.

JanMohamed não enfoca a relação imperialista ou colonialista entre os EUA e a América Latina, mas o uso de estereótipos discutidos por esse autor, especialmente a identificação do Outro como criança, é aplicável ao Estados Unidos sobre os retratos tanto popular e literária pintados sobre a América Latina no início do século XX. Especificamente, representações estadunidenses em relação aos mexicanos.

O autor João Feres Junior, em seu livro “A história do conceito de “*Latin American*” nos Estados Unidos”, cita o livro “*Latin American in Caricature*” (1980) de John J. Johnson para demonstrar como diversas charges foram utilizadas no final do século XIX e início do século XX para apresentar imagens pejorativas sobre os latinos de uma maneira geral. O autor apresenta diversos elementos, porém citaremos apenas um que, no momento, será mais importante para nossa discussão. Segundo Feres Junior:

[...] a oposição temporal assimétrica é denotada pela representação dos *Latin Americans* como crianças em interação com adultos americanos. Em várias charges, a figura do Tio Sam (aquele sujeito magro e com cavanhaque, vestindo fraque e cartola como símbolos da bandeira americana) ou de algum presidente americano é desenhada em atitude paternal, repreendendo ou tomando conta de crianças malcomportadas, feias, escuras e, não raro, com ar idiótico, que representam as repúblicas da *Latin American*. (FERES JUNIOR, 2005, p. 73-74).

Assim, para Feres Junior, essa representação do latino como criança, é uma forma de mostrar os latinos como imaturos, com pouco desenvolvimento intelectual e socialmente. Buscando sempre um contraponto com o estadunidense na figura de um adulto maduro que deve tomar conta dessas crianças. (FERES JUNIOR, 2005).

Podemos citar ainda o trabalho de Ariel Dorfman e Armand Mattelart “Para Ler o Pato Donald” de 1971. A obra em questão busca criticar algumas histórias de Walt Disney analisando diversas revistas em quadrinhos publicadas no Chile durante a década de sessenta e setenta. O livro foi escrito em um contexto de forte influência marxista na América Latina¹⁴ e pode ser considerado “[...] como um panfleto, uma obra sectária, política, parcial, radical, esquerdista, antiimperialista e anticolonialista em seu bom e seu mau sentido.”

¹⁴ Para maiores informações sobre o tema ver, entre outros. HOBBSAWM, E.J. (org.) História do marxismo, Edição. Rio de Janeiro, Paz e terra. 1987.

(MOYA, 1980, p. 5). Entretanto, ele discute, diferentemente de JanMhamed, especificamente a América Latina, o imperialismo e a tentativa de uma imposição da cultura estadunidenses em outras países da América, no caso específico o Chile.

De acordo com algumas de suas análises dos quadrinhos Disney, o Outro, segundo os autores, é sempre considerado primitivo, do sexo masculino, infantil-feliz e calmo, até que alguém o contradiz, quando, o seu humor oscila em direção a um acesso de raiva violenta. (DORFMAN; MATTELART, 1980).

Utilizando essas discussões como uma chave-explicativa, podemos entender que o filme “*Viva Villa!*” de Conway, demonstra como os Estados Unidos se utilizam de imagens distorcidas de seu vizinho do sul para justificar alguns de seus atos. O Pancho Villa de Conway é representado como o mesmo selvagem infantil discutido por JanMohamed, Ferres Junior e Dorfman e Mattelart. Assim, a representação de Villa como mulherengo, ignorante e infantil produz uma paródia caricata deste ícone revolucionário. Villa serve como um exemplo de como os EUA oferece continuamente ao México uma imagem negativa de si mesmo que só pode agravar a relação paternalista forçada entre os dois países. Logo, o retrato exagerado de Villa como uma criança permite que os EUA afirmar que qualquer intervenção ou intrusão no México é apenas o cuidado paterno necessário.

A primeira imagem de Villa no filme é fisicamente como criança, quando o mesmo assiste seu pai ser chicoteado até a morte. Muitos outros camponeses presenciam o ato, porém, todos, inclusive o jovem Villa, permanecem sem reação frente a atitude do carrasco sem esboçar nenhuma reação. Essa postura assemelha-se as características infantis descritas por Dorfman e Mattelart sobre a visão do Outro por parte dos Estados Unidos com base em suas pesquisas. Assim, o Outro quase sempre é representado como “[...] crianças. Afáveis, despreocupadas, ingênuas, alegres, confiantes, felizes. Têm ataques de raiva quando são contrariados. É muito fácil, porém, aplacá-los e até mesmo enganá-los.” (DORFMAN; MATTELART, 1980, p. 48).

O jovem Villa age como uma criança até que ele é impulsionado para a violência. O assassinato de seu pai obriga Villa a sair de seu estado dócil para um estado agressivo devido a um ataque de raiva. Assim, ele vinga a morte de

seu pai, matando o carrasco em uma rua escura. Em seguida, o jovem órfão foge para as colinas onde "a injustiça foi sua protetora, a opressão seu tutor" (00h 07min 25 seg – 00h 07min 29seg.) E ele retorna como um adulto criminoso que depois se torna revolucionário.

Mesmo após tornar-se adulto, Villa mantém alguns traços de infantilidade. Ele rapidamente perde a paciência quando qualquer um dos seus homens não segue suas ordens ou caso seja contrariado de alguma maneira. As únicas pessoas que parecem ser capaz de controlar suas explosões infantis são de Villa são Rosita, Francisco Madero, e, eventualmente, Johnny Sykes. A razão de estes três personagens terem algum sucesso sob o controle emocional de Villa é que ele os olha como figuras parentais.

Rosita é a primeira esposa oficial de Villa, entretanto, seu relacionamento parece ser mais maternal do que conjugal. Rosita desde o primeiro encontra com Villa o desafia e tenta colocar sua autoridade sobre ele, resistindo fisicamente a suas investidas e afirmando que só se relacionaria com Villa casando-se. Villa em tom sarcástico diz que irá casar com ela a noite, pois toda noite ele casa com uma mulher. Durante a cerimônia de casamento, Rosita novamente busca estabelecer sua autoridade, impondo algumas regras ao seu marido, como estar em casa todas as noites às nove horas. Esta imagem materna se repete quando a polícia chega para prender Villa durante seu segundo casamento com Rosita. Embora ela estivesse furiosa pelo fato de sua cerimônia de casamento ter sido arruinada, ela defende Villa mais como uma mãe protetora do que uma esposa, entrepondo-se entre Villa e da polícia. Além disso, não há cenas que apresente romance ou qualquer relação física entre os dois, passando mais a impressão de uma mulher que cuida de Villa do que uma esposa propriamente dita.

Sem dúvida, a figura de Madero é a que causa mais fascínio e controle sobre Villa. Em diversos momentos ele aparece com um pai para Villa e o mesmo o trata com respeito e admiração, aceitando todas suas ordens, apesar de muitas vezes, não concordar com as mesmas.

Após algumas vitórias de Villa, Madero o chama para conversar sobre seus atos na batalha. Então segue o diálogo

Madero: Mandei te chamar para te dar ordens pessoalmente. Eu quero você e seus homens se ponham sob o comando do general Pascal.

Villa: Por quê?

Madero: Porque você trouxe a desgraça para essa revolução! Você não luta como um soldado, mas como um bandido.

Villa: Sr. Madero, Que diferença faz a maneira que nós ganhamos as guerras? Que os adversários não vençam, é isso que importa de verdade.

Madero: Você permitiu a matança de feridos no campo de batalha.

Villa: Sr. Madero o que poderíamos fazer com essa gente? Eu acho que você não sabe muito sobre a guerra. Você sabe sobre amar pessoas, mas não se ganha uma revolução com amor. Você tem que odiar. Você está lado bom e eu estou do lado mal.

Madero: Você receberá ordens do general Pascal. E você vai ganhar batalhas como um soldado, não como um bandido.

Villa: E se eu disser não?

Madero: Você vai fazer o que eu digo!

Villa: Você não gosta de mim. Tudo bem então! Eu trabalho para você, eu luto por você, eu te amo, mas não gosta de mim! Bem, adeus, Francisco Madero! . (00h 36min 11seg – 00h 37min 40seg).

Após esse diálogo, Villa sai da sala enfurecido. Atrás da porta ele encontra dois soldados revolucionários que estão de guarda e desconta sua raiva em um deles, dando-lhe um chute. Porém, Villa continua atrás da porta. Madero, ainda na sala conversa com outra pessoa.

Madero: É uma criança. Criança malcriada. Ele sabe o que faz... Sabe o que eu sinto. Sabe o quanto o quanto eu preciso dele. Eu preciso dele.

Soldado: Mas se nos abandona agora, será um golpe tudo. Deixe-me...

Madero: Não, não. Ele deve voltar, porque ele precisa voltar. Ele deve lutar do nosso modo, como homem. (00h 38min 10seg – 00h 38min 35seg).

Madero é interrompido quando Villa regressa a sala. A câmera coloca Villa em primeiro plano e vemos a seguinte imagem:



00h 38min 00seg

É possível notar o olhar tênue e humilde de Villa, diferente de quando saiu da sala, enfurecido e agredindo seu companheiro. O rosto de Villa transparece a obediência e o respeito que ele nutre por Madero. Com esse mesmo sorriso e até com certa timidez, Villa se aproxima de Madero falando baixo, quase sussurrando, perguntando qual seriam mesmo as suas ordens. Madero afirma que ele deve se apresentar ao General Pascal e Villa prontamente responde que irá imediatamente. Ambos se abraçam e Villa com sorriso diz “Você gosta de mim então, certo?!”. (00h 39min 02seg). Como um jovem rebelde, Villa desafiou as ordens de seu pai revolucionário, mas após um breve momento de calma, o mesmo se arrepende de sua contestação e volta pedindo desculpas para Madero. É possível notar que um dos principais objetivos de Villa é ter o reconhecimento de Madero, a tal ponto que, quando seu exército grita “Viva Villa!”, Ele levanta os braços, balança a cabeça e responde: “Não, Viva Madero”. Foi Madero que convenceu Villa a entrar na Revolução e quando Madero é assassinado, Villa coloca em prática toda sua fúria vingativa para vingar a morte de seu segundo pai.

Outra característica importante, que também podem ser relacionadas com a infância, representado em Villa de Conway é a ignorância e a violência, principalmente quando é contrariado. Diversas vezes acontecem situações em que Villa precisa afirmar que é analfabeto, da mesma forma que acontece em

“*Viva Zapata!*”. Além de analfabeto, Villa possui pouco conhecimento também sobre finanças. Quiçá a cena mais notável disso, é quando Villa, já presidente, resolve mandar imprimir seu próprio dinheiro para poder pagar as dívidas do Estado. Os outros políticos que o acompanham ficam revoltados com a situação e afirmam que se esse dinheiro circular o país irá virar um caos. Os homens que imprimiram o dinheiro, também estão na sala e pedem que sejam pagos pelo trabalho. Villa sugere que eles peguem o próprio dinheiro que eles fizeram, porém os mesmos não aceitam. Villa sem entender muito bem a situação manda prender os homens que fizeram o dinheiro, enquanto os outros políticos saem da sala nervosos. Villa fica com Sierra e seu escritor pessoal, que sempre o acompanha, e não entende o motivo das pessoas não quererem seu dinheiro. Sem conseguir entender toda a situação, Villa acaba se enfurecendo quando observa que seu dinheiro está desenhado com pombos ao invés de touros como ele havia pedido.

A cena apresenta um Villa totalmente ignorante sobre o real significado do dinheiro enquanto objeto. A incapacidade de Villa de ler, escrever e de conhecimentos financeiros reforça sua infantilidade, ainda mais, pelo fato de ele ter se irritado apenas quando percebeu que o seu desejo por touros no dinheiro não havia sido cumprido.

Os acessos de raiva e fúria de Villa são constantes em diversas cenas do filme, como acontece muitas vezes com Zapata no filme “*Viva Zapata!*”. Esses acessos de raiva que acomete os dois personagens, estão relacionados à visão que parte da população impunha aos latinos de serem mais emotivos e menos racionais, por isso são facilmente dominados pelas emoções. Segundo Feres Junior, essa característica era tida como negativa por vários estadunidenses. (FERES JUNIOR, 2005).

Podemos citar duas cenas que retratam essa ideia. Logo no início do filme, aparece um suposto julgamento de alguns camponeses. Esse julgamento é feito pelo fazendeiro no qual os camponeses trabalhavam. Sem se preocupar com os argumentos de defesa, o fazendeiro afirma que todos são culpados e manda fuzilá-los.

Logo após o fuzilamento, Villa e seu bando chegam à cidade e descobrem o ocorrido. Villa e alguns homens entram na sala onde foi feito o

juízo com os corpos dos camponeses e os coloca de volta no banco dos réus. Os fazendeiros reunidos ficam assustados e Villa começa a fazer outro juízo com os mortos. Villa conversa com os mortos em tom sarcástico e questiona os fazendeiros sobre o juízo. Após uma breve “conversa” com os corpos dos camponeses, Villa manda Sierra matar todos os fazendeiros.

Essa cena forte já no início do filme apresenta como será Villa durante todo o desenrolar da trama, não perdoa seus inimigos e mata sempre que necessário e/ou possível. Por essas ações é que Madero afirma que Villa não luta como soldado e sim como bandido.

O ápice de seu sadismo é quando Villa captura seu inimigo Pascal, o mesmo que havia o prendido anteriormente e assassinado Madero. Durante a conversa entre os dois, Pascal afirma que está pronto para morrer como um soldado, porém Villa resolve propor uma morte diferente. Villa manda que o corpo de Pascal seja coberto de mel e que seja devorado por formigas. A cena terminando mostrando Villa tranquilamente comendo carne de frango, enquanto ao fundo é possível escutar os gritos de desespero de Pascal.

Essa cena reforça a crueldade de Villa e a falta de propósito da revolução. Villa chegou a ser subordinado a Pascal, porém o mesmo quase o assassinou e depois executou Madero, por fim Villa eliminou Pascal, ou seja, a revolução só possibilita a morte de todos, inclusive os que lutam do mesmo lado, mostrando uma Revolução e um México corrupto.

A cena final ainda nos mostra importantes questões. Villa é assassinado por Felipe por vingança, pois Villa tentou beijar sua irmã Teresa a força sem sucesso e depois de discussões e luta, Sierra acabou assassinando Teresa. Outro fato de destaque foi o local do crime, a cena se passa em um açougue, sugerindo a ideia de que Villa é um tanto açougueiro por suas ações violentas e como um animal devido sua ignorância. Em sua conversa com Johnny Sykes, Villa diz que comprou um presente para sua nova esposa, reforçando seu lado mulherengo que aparece no filme. Finalmente, Villa morre nos braços de seu amigo jornalista e seus últimos diálogos reforçam a ideia de Villa como uma criança. A última pergunta que Villa faz é “O que eu fiz de errado Johnny?” mostrando sua ignorância e imaturidade moral frente aos seus atos, Villa não demonstra possuir consciência de sua crueldade e de seus crimes. No final,

Villa precisa de uma jornalista estadunidense para escrever sua história e, consequentemente, parte da história do México.

Por fim, entendemos que o filme pinta um México e os mexicanos como atrasados, bárbaros e desprovidos de inteligência, o filme reforça diversos estereótipos sociais. A representação de Villa como uma criança, sugere a ingenuidade de uma população que não poderá se desenvolver sem a intervenção de um adulto. Assim, o filme sugere que as possíveis intervenções e explorações estadunidenses no México são apenas a tentativa de um pai tentando auxiliar um filho mais novo a se desenvolver, justificando a necessidade desse tipo de intervenção dos EUA que estava economicamente debilitado durante a década de 1930.

Com base nas discussões de autores como Schoultz e Feres Junior, é possível perceber que as construções negativas sobre a América Latina aparecem desde o século XVI e permanecem sendo reforçados no século XX. Da mesma forma, o filme “Viva Zapata!” de 1952, apesar de ter sido produzido em contexto históricos distinto, reforçar muitos dos estereótipos apresentados no filme “Viva Villa!”. Apesar do filme de Zapata possui algumas questões inerentes ao seu contexto de produção específico, ele reforça alguns estereótipos que já vinham sendo construídos e divulgados anteriormente. Logo, podemos perceber uma continuidade em determinados aspectos negativos a respeito do mexicano.

2.2 O “*Caudillo del Sur*” de Elia Kazan e John Steinbeck

2.2.1 Contexto social e político do filme “*Viva Zapata!*”

Após o termino da Segunda Guerra Mundial, grande parte da Europa ficou destruída e muitos dos países que possuíam uma importante representatividade econômica mundial sofreram com duras crises após o conflito. Assim, apesar das crises, dois países saíram beneficiados nesse sentido, os Estados Unidos (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Nesse contexto, começou um período histórico denominado “Guerra Fria”. Período este, que pode ser balizado entre os anos de 1945, final da Segunda Grande Guerra, até 1991, quando a URSS é dissolvida. Assim,

Os dois superpoderes e suas alianças rivais disputavam a dominância econômica, política e militar mundial no período pós-guerra. Motivados pela segurança nacional, expansão econômica e vantagem militar internacional, ambos mantiveram controle dos seus aliados e de outras esferas de interesse por meio da força bruta ou da influência econômica. (KARNAL; ET AL, 2008, p. 228).

Dessa maneira, podemos entender que se tratava de uma luta pelo poder mundial entre as duas superpotências, procurando estabelecer e fortalecer zonas de influencias. Além do mais, existia um forte componente ideológico nessa disputa, tanto os EUA como a URSS proclamavam a superioridade de seus respectivos modelos político-econômicos e suas intenções de universalizar seus respectivos programas. Esse contexto foi marcado por um forte sentimento de medo que grande parte da população possuía de que houvesse uma guerra entre as duas superpotências que, fatalmente, destruiria a humanidade, devido ao nível de armas nucleares que esses dois países possuíam. Segundo Eric Hobsbawm, “[...] gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade. [...] Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária.” (HOBSBAWM, 1995, p. 224).

Esse contexto foi palco de diversas disputas entre os dois países, desde corridas armamentistas espaciais, disputas em esportes, na mídia, além de intervenções em guerras em outros países, como a Guerra das Coreias e do Vietnã, etc. Para Hobsbawm:

A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas, sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual, mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência – a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou outras Forças Armadas comunistas no termino da guerra – não tentava ampliá-la com o uso de força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além no hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia Soviética. (HOBSBAWM, 1995, p. 224).

Logo, o período chamado de “Guerra Fria” pode não ter ocorrido um confronto militar direto entre as duas potências, mas apesar disso, ocorreram muitas disputas e impasses em diversas outras questões políticas e sociais.

Os Estados Unidos travou uma batalha com a URSS em duas frentes: uma externa, em que tentaria conter a expansão da ideologia da URSS para outras regiões do planeta. E outra interna, na qual tentaria frear a penetração da ideologia comunista dentro do próprio EUA. Nesse sentido, os meios de comunicação se tornaram uma peça de grande importância dentro desse contexto, destacando-se (a sétima arte) o cinema que passou a ser visto como um grande veículo de difusão das ideias estadunidenses e de combate a ideias contrárias ao modelo político-econômico defendido por esse país.

Nesse sentido, o historiador Alexandre Busko Valim afirma que:

Em palestra militar proferida em Washington em 1947, a preocupação com o avanço da propaganda comunista estava bastante explícita, indicando a percepção de que o cinema poderia vir a ser um importante campo de batalha entre EUA e URSS. Segundo o documento, que foi traduzido pelo DOPS e distribuído internamente, a propaganda do Partido Comunista deveria ser firmemente combatida, principalmente no meio cinematográfico, onde o Partido esperava “*implantar idéias comunistas a uma audiência garantida de 100 milhões de crianças*”. Para o palestrante, os subversivos contentar-se-iam em inserir suas idéias em pequenos diálogos ou cenas em alguma sequência, fazendo com que seus ideais pudessem ser vistos ou ouvidos por milhões de estadunidenses. (VALIM, 2006, p. 53. Grifos no original).

Dessa maneira, preocupados com a influência que esse dispositivo poderia causar, o cinema passou a ser visto com maior atenção pelo governo dos Estados Unidos, que buscou criar mecanismos para ampliar seu controle sobre os filmes produzidos no país. Assim, um órgão logo ganhou notoriedade nesse processo de controle: O “Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso” (*House Un-American Activities Committee – HUAC*), que havia sido criada em 1938 com objetivo de lutar contra organizações comunistas, nazistas e fascistas. (VALIM, 2006). Segundo a historiadora Andrea de Fazio:

A atuação da HUAC incentivou a produção de filmes de propaganda ideológica, outras politicamente inofensivas, que exaltavam o *american way of life*. No entanto, intimidou profissionais da indústria que eram – ou que os membros da HUAC supunham ser – comunistas ou liberais, instalando a chamada *caça às bruxas*. (DE FAZIO, 2010, p. 75).

Nesse sentido, a HUAC atuou em duas frentes, tanto como um órgão de fomento de divulgação da ideologia estadunidense, como uma ferramenta de censura dentro do cinema dos Estados Unidos. Logo, “os mecanismos de coerção aplicados pela HUAC contra diversos indivíduos e instituições estadunidenses contribuíram para que as décadas de 1940 e 1950 fossem marcadas pela intolerância nos meios políticos e culturais, influenciando a produção artística e intelectual desses anos.” (VALIM, 2006, p. 52).

Houve assim, uma intensificação de perseguições politico-ideológica tanto nos Estados Unidos como na URSS. Segundo o historiador Sidnei Munhoz, “[...] os trabalhos da *House Un-American Activities Committee – HUAC* transformaram-se em um grande teatro que levou milhares ou mesmo milhões cidadãos estadunidenses a acreditarem que o país estava prestes a ser invadido por forças soviéticas.” (MUNHOZ, 2007, p. 49).

Após o fortalecimento da HUAC, outras organizações continuaram a ser criadas nos EUA com o objetivo de combater o comunismo. Em 1944 foi criada a “Aliança Cinematográfica para a Preservação dos Valores Americanos” (*Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals – MPA*), uma entidade que possuía como objetivo barrar discursos comunistas em filmes, bem como fiscalizar de perto, diretores, roteiristas e atores. (DE FAZIO, 2010). Segundo Robert Sklar “a MPA forneceu à HUAC algo que os críticos de fora

nunca tiveram, isto é, um grupo de apoiadores dentro da indústria dispostos a depor publicamente contra os colegas” (SKLAR, 1978, p. 301). Dessa maneira, o cinema hollywoodiano passou a ser muito vigiado e cerceado, funcionando como uma grande máquina propagandista do governo estadunidense.

Valim ainda nos alerta que “a HUAC contou com um expressivo corpo de denunciante, desde membros de organismos policiais, como o FBI, até personalidades que viriam a se tornar famosas, como Ronald Reagan, um ator não muito talentoso e presidente da *Screen Actors Guild* (SAG).” (VALIM, 2006, p. 110. Grifos no original). Assim, tanto a HUAC como a MPA tiveram um importante papel nesse contexto, pois auxiliaram a moldar os discursos cinematográficos do período e, conseqüentemente, cercear o discurso de alguns indivíduos envolvidos com o cinema em Hollywood.

Esse período dos anos iniciais da Guerra Fria foi marcado por uma forte histeria dos em grande parte da população estadunidense estadunidenses em relação ao comunismo. Esse contexto também é chamado de Macartismo¹⁵, devido à forte patrulha e perseguição contra comunistas e possíveis comunistas nos Estados Unidos. Neste contexto, o governo estadunidense não mediu esforços para combater a influência do comunismo em seu país.

Com a forte preocupação da HUAC em relação ao cinema, em 1947 houve as primeiras audiências interrogatórias com diretores, roteiristas e atores de Hollywood. Nessas audiências existia um grupo de diretores contrários ao interrogatório que criaram “[...] um *Comitê pela Primeira Emenda* (a liberdade de pensamento e expressão é assegurada pela Primeira Emenda da Constituição), destinado a defender os profissionais de Hollywood que estavam dispostos a desafiar o poder da HUAC.” (DE FAZIO, 2010, p. 79). Esse comitê afirmava que as medidas tomadas pelo governo estadunidense estavam ferindo profundamente a liberdade individual e estavam dispostos a enfrentar a HUAC, mas apesar disso, não obtiveram muito sucesso.

¹⁵ Esse termo advém do senador Joseph McCarthy e suas ferrenhas atitudes em relação ao comunismo, principalmente entre os anos de 1950 a 1954. Ele não foi o único político estadunidense nesse período a defender ideias anticomunistas, porém foi um de seus principais defensores. Esse período também é conhecido de “Caça as Bruxas”, pois houveram diversas perseguições nos Estados Unidos a pessoas que eram consideradas suspeitas de serem comunistas. Além disso, nesse contexto ficaram notórias as perseguições do governo estadunidense dirigidas contra artistas, líderes sindicais intelectuais, e até mesmo funcionários do governo suspeitos de serem comunistas. (FERREIRA, 1989).

As pessoas que se recusaram a responder os interrogatórios ficaram conhecidas como os “Dez de Hollywood”. Por conta desse afrontamento, foram condenados a passar um ano na cadeia e a pagar uma multa para o governo. (DE FAZIO, 2010).

Dessa maneira, o cinema passou a ser uma peça fundamental para a consolidação e de divulgação de concepção de mundo defendida pelo governo estadunidense. O cinema nesse contexto estadunidense, foi muito mais além do que apenas uma ferramenta de entretenimento e de obtenção de lucro, foi também um objeto de construção de um modelo ideal e a desconstrução de outro, no caso, uma representação negativa do comunismo. (VALIM, 2006).

Logo, a América Latina passou um dos principais alvos da propaganda estadunidense de combate ao comunismo, pois havia um grande temor por parte do governo estadunidense de que a URSS conseguisse influenciar as políticas de alguns países nesse continente. Assim,

Na América Latina, como em vários outros lugares, a propaganda estadunidense esteve dirigida para mudança das opiniões relacionadas a diversos conflitos internacionais como, por exemplo, ao Bloqueio de Berlim (1948 – 1949), a tomada da China pelos comunistas (1949) e a Guerra na Coreia (1950 – 1953). Além disso, a política exterior estadunidense e os filmes produzidos em Hollywood sob influência dessa política intensificaram reações exageradas a potenciais ameaças não apenas nos EUA, mas também onde essa política e a produção de Hollywood exerciam uma efetiva influência [...]. (VALIM, 2006, p. 66).

Foi exatamente nesse contexto político e social de disputa que o filme “*Viva Zapata!*” foi gestado, produzido e lançado. Mesmo que algumas questões apresentadas no filme extrapolem o contexto da Guerra Fria, não podemos deixar de entender que essas tensões tiveram um grande peso no discurso que o filme apresenta. Logo, acreditamos que esse pano de fundo nos ajuda a responder algumas questões a respeito da maneira como a imagem de Zapata e a Revolução Mexicana foram representadas no filme de Kazan.

2.2.2 Produção do filme “Viva Zapata!”

“*Viva Zapata!*”¹⁶ foi lançado em 1952 e pode ser considerada a primeira obra cinematográfica que apresentou o Caudilho do Sul como personagem principal¹⁷ (CORONA, 2010). O filme em questão pode ser considerado uma superprodução hollywoodiana para a época, seguindo o modelo *Star System*, com uma grande produtora responsável e um apelo romântico e dramático para a narrativa da obra. Zapata foi interpretado por Marlon Brando, Eufemio Zapata foi encarnado por Anthony Quinn e Josefa, esposa de Emiliano, foi apresentada ao cinema através da interpretação de Jean Peters. Esses três atores possuíam destaque em Hollywood no contexto de produção do filme, possibilitando um maior interesse por parte do público. Além disso, o Filme foi produzido por Darryl Zanuck, um importante executivo da Century Fox, possibilitando que a obra tivesse mais prestígio e alcances financeiros.

Antes de falarmos do filme propriamente dito, é digno de nota discutir algumas questões do entorno do mesmo. Afinal,

[...] é fundamental que a interpretação de um ou mais filmes seja feita observando-se o contexto de sua produção, para que possamos compreender como ele se relaciona com as estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que propalam nos debates e nas lutas sociais em andamento. (VALIM, 2012, p. 285).

Dessa maneira, tendo em mente as colocações de Valim, devemos nos atentar a conjuntura histórica de produção do filme “*Viva Zapata*”. Apesar de ter sido lançado em 1952, a concepção do roteiro inicial – como na maioria das vezes, começou a ser concebido anteriormente a essa data. Desde os anos de 1930, tanto Kazan como Steinbeck possuíam interesse em retratar Zapata no cinema. Ambos fizeram diversas viagens ao México, para desenvolver

¹⁶ **Viva Zapata!** Título original: **Viva Zapata!** Ano 1952. País: Estados Unidos. Diretor: Elia Kazan. Marlon Brando (Emiliano Zapata), Anthony Quinn (Eufemio Zapata), Jean Peters (Josefa Zapata), Joseph Wiseman (Fernando Aguirre), Harold Gordon (Francisco Indalecio Madero), Alan Reed (Pancho Villa), Lou Gilbert (Pablo Gomez), Fay Roope (Porfirio Diaz), Frank Silvera (Victoriano Huerta). Roteiro: John Steinbeck. Música: Alex North. Fotografia: Joseph MacDonald. Produtor: Darryl F. Zanuck. Twentieth Century Fox Film Corporation. Duração: 113. Western; Revolução Mexicana. Biográfico.

¹⁷ Em 1940 o diretor mexicano Francisco Clemente idealizou um projeto cinematográfico sobre Emiliano Zapata, porém esse filme acabou não sendo concluído. (RIERA, 1988).

pesquisas e buscar conhecer melhor a história desse personagem, porém, durante esse período nada de concreto foi elaborado. (DE FAZIO, 2010).

Em 1938 Edgcomb Pinchon, co-autor de um livro que serviu de base para o filme “Viva Villa” de 1934, escreveu um livro chamado “*Zapata the Unconquerable*” oferecendo seus escritos para a MGM e para 20th Century Fox. A MGM acabou comprando o trabalho, pois a produtora havia lançado o filme “Viva Villa!” anteriormente, mas não levou a cabo o projeto. Mais tarde Darryl Zanuck, a serviço da 20th Century Fox comprou os manuscritos sobre Zapata.

Como resultado das investigações, entre os anos de 1948 a 1951, Steinbeck produziu um manuscrito intitulado “*Zapata: the little Tiger*” que não foi utilizado como roteiro porque não seguia uma narrativa muito clara. (MORSBERGER, 2010). Porém, esse seu texto inicial, juntamente com o livro “*Zapata: the Unconquerable*” de 1941 de Edgcomb Pinchon¹⁸ serviram de base para o roteiro final de “*Viva Zapata!*”.

Segundo Morsberger, Steinbeck tentou fazer uma leitura da figura de Zapata distinta da que foi pintada por Herry H. Dunn em seu livro “*The Crimson Jester: Zapata of Mexico*” publicado em 1934. Nesse livro, Dunn afirma em seu ponto de vista, que Zapata era um assassino frio e cruel, que não se importava com a população de sua região, e que apenas queria saquear e expulsar os fazendeiros da região, para usurpar as terras dos mesmos. Nesse sentido, a obra de Pinchon apresentava uma visão mais positiva de Zapata, que atraiu mais o interesse de Steinbeck. (MORSBERGER, 2010).

Ainda de acordo com Morsberger, até a publicação da obra de John Womack Junior sobre Zapata em 1969, o livro de Pinchon era o último trabalho sobre Zapata publicado em língua inglesa. Além disso, Monsberger afirma que:

Aunque en ella insertó algunos elementos de ficción, Pinchon dedicó un año a la investigación de los hechos en México y su obra impresionó a Womack como “una buena biografía popular”. Pero Steinbeck aprovechó de ella únicamente lo que le sirvió para definir el marco histórico general. (MONSBERGER, 2010, p. 20).

¹⁸A título de nota, outro livro de Pinchon intitulado “*Viva Villa! A recovery of the real Pancho Villa, peon, bandit, soldier, patriot*” de 1933, serviu como base argumentativa para o filme “*Viva Villa!*” de 1934.

Nessa passagem, dois pontos devem ser levados em consideração. O primeiro é o fato do posicionamento de Womack em relação à obra de Pinchon. Womack é considerado um dos principais historiadores sobre o tema Zapatista e sua visão da obra, mesmo que bem posterior a publicação do livro de Pinchon, possui uma visão positiva. Apesar do livro de Pinchon não seguir um rigor historiográfico, apresenta alguns elementos, frutos de pesquisas do autor. Outro fator importante foi a maneira com que Steinbeck utilizou o livro de Pinchon. Apesar de ter sido uma importante fonte para o roteiro, Steinbeck incluiu diversas cenas no filme, que não estão no livro de Pinchon. Como exemplo, podemos citar: a primeira audiência dos camponeses com Porfírio Díaz, o retorno de Pablo do Texas, a cena do grupo de camponeses que acompanham Zapata quando o mesmo está preso por soldados federais e a audiência entre Madero e Zapata. (MONSBERGER, 2010).

Além disso, houve importantes inclusões de Steinbeck que mudaram substancialmente o filme, como por exemplo, no roteiro houve uma maior valorização e dramatização do personagem de Eufemio Zapata, que no livro de Pinchon é apenas citado. Uma maior ênfase no romance de Zapata e Josefa, provavelmente para atender o constante apelo melodramático de Hollywood, a execução de Pablo e, quiçá um dos elementos mais importantes da narrativa política e filosófica do filme, a criação do personagem Fernando Aguirre¹⁹. (MONSBERGER, 2010).

Dessa maneira, o roteiro escrito por Steinbeck é fruto de uma interpretação do livro de Pinchon e de suas investigações e pesquisas elaboradas durante seu período de estadia no México, que possibilitou que o mesmo tivesse acesso a documentos e fizesse diversas entrevistas com antigos soldados zapatistas. (MONSBERGER, 2010).

A partir de 1948, já sob os auspícios do produtor Darryl Zanuck e em parceria com Elia Kazan, Steinbeck iniciou a escrita do roteiro final para o filme, após algumas mudanças no original e mais algumas viagens de pesquisa ao México, finalizou seu texto em fins de 1949. A partir de 1950, começaram as preparações para o filme, isso incluía a procura por pessoas para trabalhar em cargos-chaves da película. Um dos procurados foi o fotógrafo Gabriel Figueroa,

¹⁹ Mais adiante falaremos mais detalhadamente sobre essa personagem.

uma importante figura do cinema mexicano do período. Figueroa foi convidado para trabalhar como diretor de fotografia, entretanto, por conhecer a história mexicana, recusou a oferta alegando que o roteiro estava totalmente equivocado em relação à figura de Zapata e não apresentava as principais ideias zapatistas. Assim, Figueroa se referindo a Steinbeck afirma que:

Nem ele nem Kazan sabiam nada de Zapata e da história mexicana. E eu de Zapata era uma autoridade. Era zapatista desde criança, quando tinha quatro anos. Os zapatistas vinham comer na minha casa, um tio meu fazia discursos zapatistas nas praças e teve até um primo meu que partiu com eles. Assim é que eu estava muito bem envolvido com a história de Zapata. Por isso não quis fazer o filme. (FIGUEROA *apud* DE FAZIO, 2010, p. 28).

Dessa maneira, para Figueroa o filme não apresentava elementos essenciais da luta zapatista, deixando o filme vazio e sem propósito. Claro que devemos levar em conta que Figueroa estava preocupado em levar às telas, um Zapata mais próximo possível da trajetória do líder zapatista e focar alguns elementos que o mesmo acreditava serem importantes. Entretanto, os interesses e interpretações de Kazan e Steinbeck seguiam em outra direção.

Segundo Andrea De Fazio, Kazan apresenta uma visão diferente sobre a crítica apresentada por Figueroa. Para Kazan, a recusa do fotógrafo mexicano em participar do filme está relacionado a ideologia política defendida por Figueroa. Assim, Kazan afirma que:

Nós sabíamos que os comunistas do México tentariam tirar vantagem da veneração do povo à Zapata, trabalhando a sua figura como propaganda – assim como os comunistas daqui usam Lincoln para suas finalidades. Nós ignoramos e passamos a trabalhar por conta própria, sabíamos que os comunistas de qualquer lugar sempre tentariam se apropriar de qualquer coisa nas quais as pessoas acreditam – paz, prosperidade, reforma agrária, fraternidades, democracia, igualdade, liberdade, nacionalismo, internacionalismo, liberdade de expressão ou o que quer que seja. (KAZAN *apud* DE FAZIO, 2010, p. 28).

Aqui chegamos a um ponto de extrema relevância em torno da produção do filme. Essa afirmação de Kazan é importante para atentarmos melhor ao contexto de produção do filme. Em primeiro lugar, devemos ter em mente que estamos falando do contexto da “Guerra Fria”, como já foi descrito anteriormente.

Como já apontado, a HUAC realizou diversos interrogatórios com pessoas envolvidas no cinema estadunidense, com o objetivo de encontrar

comunistas infiltrados na indústria cinematográfica hollywoodiana. Entre as pessoas que responderam ao interrogatório do governo, estava Elia Kazan, que foi membro do Partido Comunista durante os anos 30 e delatou alguns de seus ex-companheiros para a HUAC. A historiadora Andréa de Fazio, afirma que esse fato marcou profundamente a carreira de Kazan, porém isso não chegou a arruinar sua carreira. Em seu trabalho intitulado “Cultura, política e representações do México no cinema norte-americano: Viva Zapata! de Elia Kazan”, a autora afirma que não podemos desconsiderar o episódio da delação para entendermos o filme “*Viva Zapata!*”, entretanto, não podemos cair no erro de analisarmos a obra apenas por esse viés, pois segundo a autora, o filme de Kazan em questão, não pode ser enquadrado em um simples maniqueísmo de bem ou mal, comunismo contra capitalismo, “*Viva Zapata!*” vai além dessa questão, pois para a autora, o filme apresenta um mundo com mais caminhos do que apenas uma bifurcação política. (DE FAZIO, 2010).

É difícil sabermos motivos que levaram Kazan a fazer essa delação, porém, De Fazio afirma que essa atitude do diretor foi devidamente pensada e não era meramente fruto do acaso. Segundo a autora, em uma entrevista de Kazan em 1974 o mesmo revela que:

[...] em toda sua vida, não cometeu outra ação pela qual tenha sentimentos tão ambivalentes como sua delação. Por vezes pensa que cometeu uma ação repulsiva, e experimenta a sensação contrária quando vê o que a União Soviética fez a seus escritores, em seus campos de extermínio, no pacto com nazistas e na repressão à Polônia e à Checoslováquia. Segundo ele, isso faz nascer uma sensação de que teria cometido um ato simbólico para o momento, e não pessoal. Reconhece ainda que desprezava os dirigentes do Partido Comunista, suas ideais, suas formas de manipular os liberais de Hollywood e da Broadway. Não queria continuar sendo parte das “manipulações secretas e planos ocultos”, que refletia o Partido Comunista tal qual conhecia. Preferiu cometer o ato da delação para denunciar o que se passava no mundo a mentir e esconder a realidade suja que se escondia por trás das ações do Partido. (DE FAZIO, 2010, p. 88-89).

Dessa maneira, o filme “*Viva Zapata!*” nasceu fruto das ideias de seu contexto de produção e das experiências pessoais de seu diretor e de seu roteirista. Logo, tentaremos apresentar relações entre todo esse momento histórico de produção com o discurso cinematográfico presente no filme em questão.

O filme foi indicado ao Oscar de Melhor Ator para Marlon Brando, Melhor Roteiro, Melhor Direção de Arte, Melhor Trilha Sonora, além de ganhar o Oscar de Melhor Ator Coadjuvante para Anthony Quinn. No Festival de Cannes, outro importante evento de crítica cinematográfica, ainda ganhou o prêmio de Melhor Ator para Marlon Brando. Além disso, “*¡Viva Zapata!*” tuvo una buena acogida y se convirtió en uno de los títulos más taquilleros de 1952. Su recaudación ascendió a 1.9000,000 dólares”. (RODRIGUEZ; TEJERO, 2002, p. 944).

Essas informações nos mostram que o filme em questão teve uma repercussão positiva nos Estados Unidos da América e que o mesmo teve uma boa circulação no país. Entretanto, segundo Riera,

Viva Zapata!, en consecuencia, no despertó mayor interés en México: apenas duró una semana en el cine Alameda de la capital, donde se estrenó el 11 de diciembre de 1952 sin provocar nada parecido a una polémica. Para muchos espectadores – los europeos, sobre todo – quedó como otro *western* más o menos bien hecho; para muchos otros de todo el mundo, como un vehículo de Marlon Brando. Y al comunicar éste a su personaje una actitud convertida en estilo de actuación, una suerte de desconcierto concentrado, neurótico e infantiloides, Zapata pudo parecer tan primitivo como convenía a la visión corriente del indio mexicano. (RIERA, 1988, 122).

Acreditamos que esse pequeno impacto que o filme “Viva Zapata” teve no México, se deve ao fato da força que o cinema nacional possuía no período. Vale destacar que nos anos 50, o cinema mexicano vivia sua época de ouro, contando com um grande número de produções e de prestígio. Logo, uma produção estadunidense sobre um líder popular mexicano não causou grande interesse por parte do público no México.

2.2.3 Sinopse do filme “Viva Zapata!”

O filme começa mostrando um grupo de camponeses tendo uma audiência com o então presidente mexicano Porfirio Díaz, sobre suas terras que haviam sido roubadas por grandes latifundiários, deixando para os camponeses apenas terras improdutivas. Os camponeses tentam argumentar que possuem documentos que podem provar que as terras lhes pertence, porém Díaz afirma que irá demorar um tempo para que ele possa verificar todos os papéis. Com essa resposta, um dos camponeses começa a argumentar de maneira mais enfática, irritando Díaz que pergunta o nome desse camponês, seu nome era Emiliano Zapata.

Após essa audiência, os camponeses resolvem invadir uma propriedade de um grande fazendeiro e logo se inicia um confronto, no qual Zapata é o responsável por salvar alguns camponeses e passa a ser perseguido pelos grandes fazendeiros da região.

Zapata passa a ser fugitivo e logo sua fama chega aos ouvidos de Francisco Madero, candidato a presidência mexicana que havia sido derrotado nas eleições. Madero estava exilado nos EUA, e que visava a derrubada do governo. Assim, Madero envia um mensageiro, Fernando Aguirre, para tentar convencer Zapata de lutar ao lado de Madero contra do governo de Díaz.

Zapata então pede para que seu amigo, Pablo Gomez viaje até o Texas, EUA, para conversar com Madero, para que depois tomasse uma decisão. Então isso, Zapata concentra-se em conquistar a jovem Josefa, porém por não possuir riquezas nem propriedades, o pai de Josefa é contra a união dos dois.

Após uma conversa dura com o pai de Josefa, Zapata decide trabalhar como domador de cavalos em uma fazenda e se recusa a fazer parte da Revolução, mesmos após o regresso de seu amigo Pablo, afirmando que Madero era uma pessoa confiável. Porém, após um amigo seu ter sido preso e morto sem motivos aparentes pela policia federal, Zapata acaba atacando alguns soldados e sendo preso por isso. Ao ser levado pelos soldados, vários camponeses começam a segui-los, até que resolvem libertar Zapata e o mesmo resolve então lutar ao lado de Madero.

Com o apoio do exército zapatista, Madero consegue assumir a presidência, porém tem dificuldades em governar o país, devido a articulações conspiratórias do general Huerta. Em uma audiência com Madero, Zapata pede que as terras sejam devolvidas para os camponeses, porém Madero afirma que isso levará tempo, pois as devoluções devem ser feitas dentro da legalidade e pede para que Zapata desarme seu exército. Zapata recusa a ideia e afirma que não irá esperar muito para que as terras sejam devolvidas.

Pouco tempo após Madero assumir a presidência, os planos conspiratórios de Huerta se concretizam e Madero é assassinado. Zapata volta a levantar armas contra o governo federal, até conseguir tomar a Cidade do México. Em uma reunião com Villa já na capital mexicana, Zapata é então escolhido como presidente do país, mesmo sem estar muito satisfeito com a situação.

Nos primeiros dias de Zapata como presidente, ele recebe uma comitiva de camponeses que reclamam que Eufemio Zapata, irmão de Emiliano, tomou suas terras e está agindo como um ditador na região. Zapata acaba discutindo com os camponeses e percebe que está tendo as mesmas atitudes que o ex-presidente Díaz. Ao tomar consciência desse fato, o mesmo resolve abandonar a presidência, porém Fernando Aguirre adverte que se o mesmo fizer isso será morto por seus inimigos. Zapata ignora e volta para com os camponeses para confrontar seu irmão. Então isso, Fernando Aguirre passa a tramar com os militares para que Zapata seja morto.

Ao encontrar Eufemio, Zapata tenta mostrar os erros que o mesmo está fazendo, porém Eufemio argumenta que depois de tantas lutas ele continua sem terras e sem dinheiro. Depois de uma breve discussão, Eufemio acaba sendo morto por um dos camponeses que ele havia roubado a esposa e as terras do mesmo.

Zapata continua sua luta para que os camponeses tivessem suas terras de volta, porém ele sofre uma emboscada armada por Fernando Aguirre e acaba sendo morto. Seu corpo logo é levado para uma praça, para que todos os camponeses vejam a morte de seu líder. O filme termina, com os camponeses olhando o corpo e afirmando que aquele não era Zapata, pois o

mesmo estaria escondido nas montanhas e voltaria para defender o povo mexicano se fosse preciso.

2.2.4 Análise da Narrativa Fílmica

O filme “Viva Zapata” apresenta uma trajetória de Emiliano Zapata desde o início da Revolução Civil Mexicana em 1910, até seu assassinato. Nessa narrativa Zapata enfrentou alguns dramas pessoais como a tentativa de conquistar sua amada e a morte de seu irmão, além de algumas frustrações pessoais.

Uma dos primeiros pontos que nos chamam a atenção no filme é a representação de Zapata enquanto um homem impulsivo, movido por seus sentimentos, temperamento e por suas paixões. Algumas cenas deixam claras essas atitudes do personagem Zapata. Na cena em que Zapata encontra Josefa na igreja e lhe pergunta quando ele poderá visitar seu pai e pedir a sua mão em casamento, Josefa nega o pedido de Zapata, pois afirma que ele não possui condições financeiras para mantê-la e que seu pai nunca aprovaria tal relacionamento. Nesse momento, Zapata é tomado pela fúria e dramaticamente segura Josefa fortemente pelo seu braço.

Após essa breve discussão Zapata solta o braço de Josefa, mas apesar disso ela se massageia como forma de demonstrar que está sentindo dores. A conversa entre ambos continua e Zapata afirma que recebeu um emprego de Don Nacio Delator, um importante fazendeiro da região. Assim, Zapata acredita que o pai de Josefa poderá aceitar o casamento dos dois. Aqui cabe outra ressalva, nos primeiros momentos do filme a característica de Zapata enquanto revolucionário é deixado de lado, enfocando mais sua tentativa de tentar conquistar e conseqüentemente casar-se com Josefa.

A própria transformação de Zapata em revolucionário no filme, dar-se-á muito mais por sua impulsividade do que por ideias políticas. O primeiro contato de Zapata com os ideais revolucionários no filme acontece quando Fernando Aguirre lhe apresenta uma carta de Francisco Madero, então líder do movimento contra Díaz, enfatizando a democracia e criticando o governo ditatorial de Porfirio Díaz. A princípio, a carta parece não ter surtido nenhum efeito em Zapata, pois apenas solicita para seu amigo Pablo ir ao Texas conhecer pessoalmente Madero. Zapata assume seu papel de líder revolucionário apenas quando ele e seus homens libertam um camponês que

estava sendo preso por soldados federais. Assim, motivado pelo impulso avançou nos soldados e passou a ser perseguido e reconhecido como rebelde e não por ideias políticas.

Outra cena icônica nesse sentido é quando Zapata já está trabalhando para Don Nacio Delator. A cena evidencia Zapata olhando os cavalos de Delator enquanto outro capataz caminha ao lado do patrão, afirmando que os trabalhadores da fazenda são preguiçosos, ladrões, bêbados e estão sempre aprontando algo. Nesse momento, aparece um menino comendo ração de cavalo e o capataz imediatamente o agride. Zapata, novamente, tomado pela fúria insana, ataca o capataz.

Nessa cena é possível verificar Zapata puxando o capataz prestes a agredir o menino. No decorrer da sequência, Zapata é contido por outros trabalhadores e Don Nacio tenta acalmá-lo.

Nacio: Emiliano, já disse que a violência não é boa.

Zatapa: E por que ele faz uso dela?

Nacio: Tão cheio de ódio!

Zatapa: O garoto estava faminto.

Nacio: Calma, Calma.

Nacio: Ouça Emiliano, Você inteligente e hábil. Talvez fique importante e tenha dinheiro, propriedades e respeito. Não era o que você queria?

Zatapa: O garoto estava faminto!

Nacio: É responsável por todos? Você não pode ser a consciência do mundo. (00h 22min 37seg – 00h 23min 06seg).

Na sequência do diálogo entre os dois, Don Nacio aconselha Zapata a conversar com o pai de Josefa, pois de acordo com a visão dele, agora Zapata possui uma posição de trabalhador e roupas adequadas, além de ser seu protegido. No diálogo completo da cena, percebemos que a indignação de Zapata com a questão da desigualdade social é apaziguada através de elementos sociais individuais de concepção burguesa, trabalho, roupas que o remetem a outra classe social e ao casamento. Assim, Zapata tenta se encaixar em outro grupo social, distinto do seu.

Acreditamos que neste ponto apresenta-se uma forte mensagem presente no filme de Kazan. A valorização de um modelo de vida promovido pelos Estados Unidos durante o contexto de produção do filme, o *American Way of Life*. É possível notar a importância dado ao trabalho como uma

ferramenta de ascensão social, além da ideia de consumo na questão das roupas e do casamento.

Outra cena que evoca a impaciência do personagem de Zapata e sua tendência a violência aparecem quando o mesmo vai conversar com Don Espejo, o pai de Josefa. Zapata aparece trajando um terno totalmente diferente de suas roupas habituais. Ao pedir para casar-se com Josefa, Don Espejo afirma categoricamente que isso nunca será possível. Zapata questiona o motivo da decisão, e Don Espejo afirma: “Você é um rancheiro sem terras, um cavalheiro sem dinheiro, um homem de valor sem valor, um brigão e um beerrão. Você é tudo isso”. (00h 29min 25seg – 00h 29min 37seg). Percebemos que as questões econômicas permeiam os anseios de Zapata e, novamente, alguns elementos presentes no modelo *American Way of Life* estão presentes, como a questão da propriedade e do trabalho. Ao ouvir esse discurso, Zapata segura Don Espejo firmemente pela gravata e diz para Espejo procurar um comerciante para sua filha.

Após esse diálogo, Zapata se retira da casa em que estava e ao sair, acaba sendo preso por ter tentando libertar um camponês que tinha desconsiderado o limite de terras de um grande fazendeiro.

Essas cenas nos mostram um Zapata que estava tentando se encaixar em uma classe social diferente da sua. Ainda não é a imagem de um Zapata revolucionário, mas de um Zapata que busca ideais burgueses e capitalistas, defendidos pelo governo estadunidense, como casamento, trabalho e ascensão social. Além do mais, por sua genialidade, é um indivíduo que quase sempre recorre à violência para impor sua vontade. Dessa maneira, é possível perceber uma desmistificação sobre a imagem de um Zapata herói como comumente é visto pela população mexicana, pois apresenta um indivíduo com vontades e ambições mais mundanas e menos voltada a questões sociais, apesar delas aparecerem em diversos momentos.

É possível perceber que essa característica temperamental, mais emotiva e violenta de Zapata é um dos estereótipos que grande parte da população estadunidense possui dos latino-americanos. É possível notar nesse ponto uma semelhança entre o filme “*Viva Villa!*” e “*Viva Zapata!*”, pois em

ambos os filmes os líderes revolucionários são muito emotivos e pouco racionais, e lançam mão da violência sempre que contrariados ou desafiados.

Em seu livro “A história do conceito de “*Latin America*” nos Estados Unidos” de João Feres Junior, o autor elaborou uma profunda análise para entender a maneira com que esse conceito surgiu e se desenvolveu nos Estados Unidos. Utilizando-se de uma grande variedade de fontes, Feres Junior traça uma trajetória desse conceito e de suas principais características.

Ao analisar os verbetes do conceito de “*Latin America*” presente no dicionário de língua inglesa *Oxford English Dictionary* (OED), o autor afirma que esse conceito só surgiu após 1997. Após a inclusão do conceito, o OED apresenta cinco definições. Segundo Feres Junior a quarta definição está relacionada ao comportamento cultural, mas também releva características relacionadas a discursos racistas. (FERES JUNIOR, 2004).

Segundo o autor, o OED apresenta uma lista com diversas características como “orgulhoso”, “apaixonado”, “impetuoso”, “extravagante na aparência”, “indiferente” e “desrespeitoso”. (FERES JUNIOR, 2004). Assim, o autor afirma que “os adjetivos apaixonado (*passionate*) e impetuoso (*impetuous*) também se associam a comportamentos irracionais. Ambos são usados para descrever tipos de ações guiadas por emoções e sentimentos, e, portanto, alheias ao controle da razão.” (FERES JUNIOR, 2004, p. 18).

Dessa maneira, a visão que os Estados Unidos construíram sobre a América Latina e, principalmente sobre o México, foi sendo desenvolvida ao longo do século XIX e XX, possuindo sua gênese na relação conflituosa entre os ingleses e os espanhóis no século XVI e XVII. Mais a frente, será discutida outros elementos dessa visão pejorativa.

Outra característica que o personagem de Zapata apresentada no filme é a sua hesitação em tornar-se líder e sua frustração por ser analfabeto. Após receber uma mensagem trazida por seu amigo Pablo Gomez, que havia sido enviado ao Texas para conhecer pessoalmente Madero, Zapata respondeu dizendo “Diga a ele para encontrar outro líder. Eu tenho assuntos particulares. Eu não quero ser a consciência do mundo. Eu não quero ser a consciência de ninguém”. (00h 25min 38seg – 00h 26min 00seg). Essa frase havia sido dita à Zapata pelo fazendeiro Don Nacio, como já foi citado anteriormente. Além do

mais, os assuntos particulares de Zapata estão relacionados a sua tentativa de conseguir casar-se com Josefa e para isso precisava manter seu trabalho e conseguir dinheiro, portanto ser visto como um revolucionário não o ajudaria em seu objetivo. Percebemos assim, um Zapata que coloca seus interesses particulares na frente de interesses sociais. Porém, em sua transformação como revolucionário ao longo do filme, essa característica acaba se transformando um pouco.

Mesmo assim, segundo Ignacio Corona o Zapata apresentado por Steinbeck e Kazan:

[...] va a contracorriente del discurso reaccionario que lo satanizaba, tanto en México como en el exterior, como lo ejemplificaría un libro parcialmente responsable de la leyenda negra de Zapata, *The Crimson Jester: Zapata of México* (1933) de H.H Dunn. Steinbeck encontraba en el Caudillo del Sur un cierto ideal, el de la personificación de una triple aspiración campesina de libertad, justicia social y tenencia de la tierra. Cabe observar que el autor entendía dicha tenencia como una forma de participación efectiva en el desarrollo económico colectivo, más que como el restablecimiento de una forma de vida comunitaria ancestral. (CORONA, 2010, p. 604).

A questão do analfabetismo, que também esteve presente no filme “*Viva Villa!*” como já discutimos, é um fantasma que persegue Zapata em diversos momentos no filme. A primeira vez que isso aparece é quando Fernando Aguirre encontra Zapata, Eufemio e Pablo nas montanhas e avisa que Madero está procurando líderes mexicanos para lutar contra Díaz. Após Aguirre ler a carta do enviado de Madero, Zapata conversa em particular com Pablo sobre o assunto. Ambos estão olhando para um jornal com a foto de Madero e dizem:

Zapata: Madero?

Pablo: Você se lembra? Eu li sobre ele para você no jornal.

Zapata: Você me prometeu ensinar a ler.

Pablo: Eu vou, eu vou. (00h 13min 45seg – 00h 13min 52seg).

Esse primeiro momento aparece apenas como um descontentamento de Zapata, porém esse sentimento vai ficando mais forte ao longo do filme. Outra cena que mostra sua preocupação em não saber ler é quando a Revolução já está em curso e Aguirre entrega uma carta a Zapata, na qual Madero declara Zapata como General do exército do sul. Zapata hesita em pegar a carta, e suas feições mudam de um sorriso para um rosto de preocupação. É possível ver seu desconforto diante do papel que ele não poderia ler. Por fim, seu amigo Pablo acaba fazendo a leitura da carta e Zapata continua olhando para a

mesma como se tentasse decifrar os códigos presentes naquele pedaço de papel.

Talvez a cena mais icônica dessa angústia pessoal de não saber ler, torna-se mais evidente na noite de núpcias de Zapata e Josefa. A cena retrata Zapata acordando e com expressão preocupada. Josefa indaga diversas vezes qual o motivo da insônia de Zapata e o motivo de ele estar tão preocupado. Depois de muito hesitar, Zapata diz que irá encontrar Madero na capital e que havia visto os homens de Madero, dizendo que todos eram letrados, homens educados e afirma que seu rifle e seu cavalo não irão ajuda-lo nesse momento. Assim, quase em prantos, Zapata faz sua confissão: “Eu não sei ler”. De maneira um pouco ríspida, pede para que Josefa o ensine a ler naquele exato momento e o livro que ela escolhe para lhe ensinar suas primeiras letras é a bíblia.

Segundo Ignacio Corona, essa obsessão de Zapata por aprender a ler pode ser entendida como um dos subsídios do filme que busca retratar a importância de elementos tidos como modernos em relação a uma sociedade atrasada. Assim, a educação de maneira geral seria uma pedra de toque do desenvolvimento social e um divisor entre uma sociedade avançada e moderna em relação a outra atrasada e arcaica. Dessa maneira, retratar de forma tão enfática um dos principais líderes populares do México como um analfabeto, nos remete a uma crítica e uma forma de depreciar o México por parte do filme. Corona ainda afirma que Zapata “en su aspiración de modernidad, aprender a leer y escribir constituye su mayor obsesión personal. [...] Significativamente, el libro que ella elige para su primera lección es la Biblia. La secuencia marca, así, la posibilidad de transformación del buen salvaje americano al hombre civilizado: el tigre en proceso de ser domado.” (CORONA, 2010, p. 612 – 613).

Ainda sobre essa questão relacionada aos símbolos de uma modernidade, Corona atenta para o fato de que alguns objetos aparecem como forma de representar uma transformação entre o moderno e o arcaico. Nesse sentido, o trem, o telégrafo e a eletricidade são exemplos desse momento. O autor afirma que “la textura metafórica aportada por esos objetos, entre otras representaciones e imágenes, remarcará ese momento de llegada de la modernidad en escenas claves de la trama.” (CORONA, 2010, p. 609 – 6010).

Podemos citar como exemplo a sequência em que Zapata é preso e está sendo levado por soldados, amarrado com uma corda em seu pescoço. Durante sua caminhada, vários camponeses começaram a seguir os soldados, até que um grande número de pessoas lideradas por Eufemio, cercam os soldados. Quando percebem que estão cercados resolvem libertar Zapata. Ato contínuo, ele sobe em seu cavalo, Fernando Aguirre avisa:

Zapata, o fio.

Zapata: como assim?

Aguirre: Do telégrafo. Corte-o antes que ele use. (00h 36min 40seg – 00h 36min 50 seg).

Eufemio puxa sua faca e antes que possa cortar o fio, o líder dos soldados grita: “Não toquem nisso! É uma rebelião.” E Zapata ordena que Eufemio corte.

Após efetuar o corte no fio do telégrafo, há uma mudança no andamento da música do filme, ela torna-se mais agitada e eufórica e a partir desse momento têm início propriamente dito a Revolução no filme. Na próxima cena, os camponeses liderados por Zapata, atacam e roubam um trem do governo federal, outro importante símbolo de modernização daquele país. Podemos perceber que esses ataques e rompimentos com alguns símbolos de modernidade e progresso representam uma crítica sutil a ideia de revolução de maneira geral. Pois, durante o filme a revolução em curso será marcada por traições, mortes e poucas transformações sociais efetivas. Acreditamos que essas cenas são algumas das críticas que o filme apresenta sobre a ideia de movimentos revolucionários.

Como destacamos no item anterior desse capítulo, a maioria dos filmes produzidos nos Estados Unidos sobre a Revolução Mexicana, busca inserir um personagem estadunidense na trama sempre como um exemplo a ser seguido e/ou possuindo um papel essencial do desenvolvimento do confronto. Em “*Viva Zapata!*” não existe um personagem estadunidense em si, porém o próprio país é evocado como sendo um exemplo a ser seguido. Podemos recordar da cena do jornalista Fernando Aguirre que foi a procura de Zapata nas montanhas, carregando apenas uma máquina de escrever, “a espada da mente” como ele a chama, a qual Eufemio só não a destruiu devido a solicitação de Zapata. Logo,

ao o avistarem, Zapata pergunta quem poderia ser o homem que se aproximava e Pablo Gomez afirma ser um estranho, devido às roupas serem totalmente diferentes das utilizadas naquela região do país. Aguirre diz trazer uma mensagem de Madero, nessa mensagem Madero afirma que o México está sendo governado por um tirano e que a população não possui voz, dizendo ainda que a democracia e a liberdade foram há muito tempo esquecidas no México. Ao ser questionado onde estaria Madero, Aguirre diz que ele estaria no Texas se preparando para atacar o governo de Porfirio Díaz.

O auxílio dado pelos Estados Unidos a alguém que está lutando contra um governo ditatorial e a metáfora de um mensageiro vindo do norte, sendo responsável por agrupar outros envolvidos no movimento campesino, pode ser entendido como uma forma de destacar a ação geopolítica dos EUA e uma valorização desse país enquanto nação amiga da democracia.

Em outra cena essa questão aparece de forma mais latente. Após Pablo Gomez ter conversado com Madero, o mesmo regressa do Texas e procura Zapata para relatar as notícias. A cena segue com uma conversa entre Eufemio, Aguirre, Pablo e Zapata. Dessa maneira, Eufemio indaga:

Eufemio: Se Madero está nos Estados Unidos, por que não o prendem?

Aguirre: Lá, eles protegem refugiados políticos.

Eufemio: Por quê?

Pablo: Porque eles são uma democracia.

Eufemio: Somos uma também, e olhe.

Pablo: Eu sei, mas...

Aguirre: Eu explico. Lá, o governo tem o consentimento do povo. O povo tem voz. O presidente governa com o apoio do povo. Aqui, o presidente não tem esse apoio. Quem perguntou se queríamos Díaz durante 34 anos?

Eufemio: Ninguém me perguntou nada. (00h 25min 12 seg – 00h 25min 28seg).

Aguirre deixa claro que no país vizinho do norte a democracia e a liberdade da população para escolher seu representante é algo fundamental. Logo, essa é a diferença fundamental entre países livres e países como o México, que necessitam lutar para combater as injustiças e a opressão de um governo ditatorial. Dessa maneira, o modelo político dos Estados Unidos se apresenta como o ideal e um exemplo a ser seguido.

Aqui podemos perceber, mesmo que maneira implícita uma crítica às ditaduras e regimes totalitários presentes nesse contexto. É importante lembrar que a Segunda Guerra Mundial havia terminado a apenas sete anos e muito das ideologias políticas do período ainda se encontravam presentes. Sem esquecer-se da disputa entre Estados Unidos e União Soviética que marca o contexto da Guerra Fria. Nesse sentido, o modelo democrático dos Estados Unidos é tido como rival do modelo político da URSS, logo, o diálogo travado no filme, pode ter suas críticas estendidas para a URSS e sua estrutura política (comunista).

Assim, os Estados Unidos surge como exemplo de luta contra esse tipo de governo, haja vista sua empreitada na Segunda Grande Guerra e sua rivalidade em relação a URSS. Dessa maneira, “*Viva Zapata!*” ajuda a perceber como esse discurso era vinculado no período para a população que possuía acesso aos filmes estadunidenses. Nesse sentido,

Dicho cine proponía así, en ese contexto político global, una lectura de la historia reciente en la que toda lucha de los pueblos por su liberación debía interpretarse en términos de una nueva hegemonía occidental, con los Estados Unidos a la cabeza. Más allá de esa batalla entre el bien y el mal en que se traducía la Revolución mexicana, *Viva Zapata!* Presenta, por ende, una visión cultural que refuerza una escala de valores morales, sociales, políticos, económicos y estéticos afines al público norteamericano. (CORONA, 2010, p. 606).

Nessa perspectiva, o filme apresenta uma crítica ao processo revolucionário de maneira geral e isso é perceptível em diversas cenas do filme. Elencamos algumas que acreditamos serem mais centrais para entendermos esse posicionamento da obra.

Podemos traçar um paralelo entre duas cenas presentes no filme que são significativas nesse processo. A primeira é logo no início da trama, quando um grupo de camponeses marca uma audiência com Díaz para tentar recuperar terras que foram roubadas por fazendeiros. Nessa conversa, Zapata faz duros questionamentos à Díaz, deixando-o profundamente irritado. Como uma forma de represália, o então presidente faz um círculo no nome de Zapata.

Posteriormente, Zapata torna-se presidente e recebe uma comitiva de camponeses de Morelos. A cena se repete como no início do filme, apenas trocando os personagens, um camponês inconformado com sua situação faz

diversos questionamentos para Zapata, deixando o mesmo furioso. Zapata toma a mesma atitude de Díaz, pergunta o nome do campesino e marca seu nome em uma folha. Prontamente Zapata percebe sua situação e decide deixar a presidência e regressar a Morelos para conversar com seu irmão, que foi acusado pelos campesinos de estar tomando as terras de outras pessoas.

O fato de Zapata quase repetir a ação de Díaz é sintomático na medida em que a crítica ao movimento armado se articula com outras cenas e diálogos. Percebemos que mesmo depois de tanta luta para conseguir recuperar seus direitos, os campesinos vivem os mesmos dramas e, por mais contraditória que seja, quem está sendo acusado de retirar as terras, foi justamente um dos que lutou para recuperá-las, no caso Eufemio Zapata.

Nessa mesma perspectiva, destacamos a cena em que Pablo Gomez, um dos principais amigos de Zapata, foi preso por ter se encontrado com Madero, algo que havia sido proibido por Zapata. Ao adentrar na cela de Pablo, o mesmo faz alguns questionamentos importantes: “Algo de bom pode decorrer de uma má ação? Pode a paz decorrer de tanta matança? Pode a bondade advir de tanta violência? Pode um homem cujos pensamentos nascem da raiva e do ódio nos levar à paz? Pode ele governar em paz? Não sei.” (01h 19min 06seg – 01h 19min 39seg). No decorrer da cena, Zapata afirma que suas regras são rígidas em relação a desobedecer suas ordens e, a pedido de Pablo, Zapata executa seu amigo.

Nessa passagem surge a crítica ao processo violento da Revolução, outro ponto em comum com o filme “*Viva Villa!*”. Como poderia ser construída uma sociedade baseada no sangue e na morte? O filme indaga essa questão e no desfecho da cena ele mesmo responde. Pois, reforça a ideia da morte quando mesmo após esse discurso, o próprio Zapata executa seu amigo. Dessa maneira, podemos entender que a revolução não trouxe mudanças duradouras, apenas morte e destruição. Ela não perdoou amigos ou família. É possível vislumbrarmos esse discurso no filme.

O filme é enfático em retratar as mortes e a crueldade do movimento. Na cena em que Madero vai a Morelos para solicitar que a população se desarme, Madero pergunta a Zapata o que aconteceu com um menino que havia ganhado o cavalo de Zapata algum tempo atrás. Zapata responde que o

menino morreu, mostrando desdém, mas enfatiza que nunca encontraram o cavalo. Logo em seguida, Madero observa uma mulher segurando três rifles ao mesmo tempo, Zapata afirma que são seus dois filhos e o marido mortos. Novamente a revolução aparece como algo que apenas trouxe a morte e a desestruturação da família.

Outra cena que merece destaque por trazer diversos elementos simbólicos é quando Zapata deixa a presidência e volta para Morelos para confirmar as acusações contra seu irmão. Ao chegar a casa, encontra Eufemio com olhar triste e desiludido, além de uma casa totalmente desorganizada e suja. Eufemio está deitado em um sofá e no chão está uma mulher de um dos camponeses que havia procurado Zapata.

Zapata indaga seu irmão:

Zapata: Você tirou as terras dessas pessoas?

Eufemio: Tomei o que queria.

Zapata: Mano...

Eufemio: E tomei suas mulheres também.

Zapata: Que tipo de homem é você?

Eufemio: Sou um homem, não uma aberração como meu irmão!

Zapata: Saia!

Eufemio: Não, eu lutei tanto quanto você. Todo dia que você lutou, eu lutei! Sou um general. Veja! Meu pagamento é poeira. Não posso nem comprar uma garrafa de tequila. Derrotamos Díaz. Ele mora em um palácio em Paris. Derrotamos Huerta. Ele é rico e mora nos EUA. Tenho que pedir esmola na vila para quem nunca disparou uma arma! Sou um general e vou agir como tal! Vou pegar o que eu quiser e que ninguém tente me impedir. (01h 31 min 21seg – 01h 32min 22seg).

Após esse diálogo, Eufemio se retira para outro cômodo com a mulher de um dos camponeses, que os observa atentamente. Zapata então senta e todos os camponeses presentes na casa sentam ao seu redor, reconhecendo-o como líder e prontos para ouvir seus conselhos. Assim, Zapata diz algumas frases marcantes: “Vocês procuram por líderes fortes e sem defeitos. Eles não existem. Só há homens como vocês. Eles mudam. Eles desertam. Eles morrem. Os únicos líderes são vocês mesmos. Um povo forte é a única força duradoura.” (01h 34min 05seg – 01h 34min 27seg). Após essa fala, Eufemio sai do cômodo em que estava acompanhando de uma mulher e em seguida é alvejado pelas costas por um camponês e morre nos braços de Zapata.

Esta cena corrobora com nossas discussões anteriores. Segundo o filme, a corrupção e a ditadura acabam atingindo as pessoas que conseguem o poder. Eufemio segue o mesmo caminho que seus inimigos anteriores, utiliza o poder para fazer valer sua vontade, torna-se igual às pessoas que ele lutava contra. Além disso, mostra que não houve saldo positivo depois de tantas lutas, pois não possuía dinheiro nem terras. Cabendo-nos uma pergunta, qual foi o motivo da revolução? Assim, reforçamos a ideia de crítica ao processo revolucionário presente no filme. Além disso, a morte está novamente marcando presença, primeiro o amigo de Zapata, agora seu irmão.

Além do mais, essa crítica a revolução, pode ser entendida como uma valorização da democracia como modelo ideal de governo. Pois, a frase dita por Zapata segue esse caminho. Critica um modelo político baseado em apenas um líder, característica esta de governos ditatoriais e do próprio modelo político mexicano. Dessa maneira, repartir a liderança política entre a população sinaliza outra forma de governo, o governo da maioria, ou seja, um governo democrático.

Em um dos últimos diálogos entre Josefa e Zapata, a esposa pergunta: “Depois de tanta luta e tanta morte, o que realmente mudou?” e Zapata termina o diálogo da seguinte forma “Um líder forte, faz um povo fraco, pessoas fortes não precisam de um homem forte.” Segundo Ignacio Corona “[...] la respuesta está implícita en las reflexiones políticas de las secuencias finales, las cuales sugieren la dificultad de Steinbeck de conciliar violencia y abuso de poder con el compromiso básico de las democracias liberales de mantener la paz, la moralidad y la razón.” (CORONA, 2010, p. 613). Novamente a crítica a uma política baseado em Caudilhos é apresentada e o modelo democrático é valorizado.

O filme ainda mostra que a revolução foi marcada por traições. Huerta traiu Madero e o assassinou para chegar ao poder, Fernando Aguirre atraiu Zapata, pois se aliou com os inimigos do Caudilho do Sul para o assassinarem e, por fim, Jesus Guajardo traiu Zapata, armando uma emboscada para assassiná-lo. Dessa maneira, o filme retrata uma revolução marcada por mortes e traições e não apresenta nenhuma mudança significativa para a

população ou avanço social, ou seja, na visão do filme, a revolução não deixou um legado positivo para o México.

Outro ponto que merece destaque nesta película é o personagem Fernando Aguirre. A figura de Aguirre destoa do cenário mexicano em diversos sentidos, primeiro em suas vestes. Na primeira cena em que ele aparece, encontra Zapata, Eufemio, Pablo e uma mulher. Aguirre veste terno e gravata, destoando das roupas dos camponeses e carregando uma máquina de escrever. Ele se apresenta como jornalista e foi enviado por Madero para entregar uma mensagem a Zapata. Em nenhum momento é relevada sua nacionalidade ou região que provém.

Em um primeiro momento, ele pode ser entendido como um “mensageiro da democracia”, pois a pedido de Madero, tenta convencer Zapata a lutar contra Díaz, porém no decorrer do filme, seus reais interesses passam a ser revelados.

No decorrer do filme Aguirre é representado como um indivíduo frio e calculista, que busca apenas o poder, não medindo esforços para conseguir seus objetivos, inclusive apoiando grupos contrários na medida em que o mesmo pensa ser necessário. Podemos desdobrar melhor essas questões com algumas cenas icônicas.

Na cena de núpcias de Zapata, todos os soldados zapatistas estão comemorando tanto o casamento de seu líder, como a derrota de Díaz. Eufemio está bêbado e animado e se dirige a um local onde está Pablo, também embriagado, e Fernando acompanhado de um camponês que dorme em seu ombro de tanto beber. Diferente dos demais, Fernando não está alcoolizado e veste-se com terno preto, novamente destoando das vestimentas dos demais camponeses. Ao ver a expressão séria e aborrecida de Fernando, Eufemio indaga:

Eufemio: Eu sei qual é o seu problema.

Fernando: Qual?

Eufemio: Está com sangue quente. Está infeliz porque a luta acabou.

Fernando: (com uma voz triste e desanimada) Foi meia-vitória. Toda essa festa quando não ganhamos nada.

Eufemio: Eu te entendo, mas não gosto de você, nunca gostei.

Fernando: Haverá muito sangue mais sangue derramado.

Eufemio: (gritando bravo) Está bem! Mas não essa noite! Divirta-se. Seja Humano! (00h 52min 16seg – 00h 52min 50seg).

Percebemos que Fernando está totalmente alheio às comemorações e festividades que o cercam e sem a mínima vontade de participar da comemoração com os camponeses. Reforçando sua característica fria e pouco emotiva.

Outra cena que apresenta essa característica de Fernando dar-se-á no primeiro encontro de Zapata com Madero no palácio presidencial. Estão presentes Pablo, Zapata, Eufemio, Fernando e Madero. Zapata discute com Madero para que as terras sejam devolvidas imediatamente para os camponeses. Madero afirma que isso precisa ser feito dentro da lei e que por conta disso, levará algum tempo, porém Zapata enfurecido, afirma que isso precisa ser feito o quanto antes. Madero se ausenta da sala e os outros quatro elementos começam um diálogo.

Zapata: Esse rato de terno fala demais, como o Díaz.

Pablo: Não, ele está certo. Estamos em paz. Leva tempo. Temos que respeitar a lei.

Fernando: Leis, Leis não governam. Os homens, sim. Os mesmos governantes de antes estão naquela sala e se fazem ouvir. Precisam ser eliminados.

Pablo: Mas primeiro, as terras precisam ser devolvidas.

Fernando: E se Madero não o fizer...

Pablo: Sim?

Fernando: Ele é um inimigo também.

Pablo: Você é seu emissário, oficial e seu amigo.

Fernando: Não sou amigo de nada, a não ser da lógica. (00h 59min 27 – 00h 59min 59seg).

Nesse ponto o personagem de Fernando não explica o que seria essa “lógica”, porém podemos traduzi-la como “poder”, pois no decorrer do filme, Fernando busca aproximar-se de pessoas que estão no poder.

Nessa busca por poder, Fernando está presente em quase todos os assassinatos e traições que acontecem no filme. Durante a conversa entre Zapata e Pablo, que havia sido preso por ter mantido relações amistosas com Madero, Fernando reforça que Pablo deve ser executado e quando esse fato ocorre, Fernando aparece com uma expressão de satisfação.

Em outra cena, quando Zapata desiste da presidência, Fernando tenta impedi-lo, o diálogo que se segue é uma importante chave explicativa dessa interpretação.

Agora eu o conheço. Nada de campos ou casas. Nenhuma esposa ou mulher. Nenhum amigo ou amor. Você só destrói, essa é a sua paixão. Vou dizer o que vai fazer agora. Irá até Obregón ou Carranza. Você nunca mudará (01h 30 min 02seg – 01h 30min 22seg).

Após essa conversa, Zapata regressa para Morelos e Fernando continua no palácio presidencial. Após algum tempo, líderes do exército federal estão discutindo como vencer o exército zapatista e Fernando Aguirre aparece para apresentar a ideia de matar Zapata. Além disso, Fernando está presente na execução de Zapata e se mostra como um dos líderes do ocorrido.

Essa representação de Fernando como um homem frio, oportunista, sedento de poder e que, se necessário, trai qualquer um a sua volta para conseguir seu objetivo, não é por acaso. Segundo Sheila Schvarzman, Fernando exemplifica a visão do filme sobre os comunistas. Assim, o filme busca além de uma crítica ao modelo revolucionário, uma crítica aos comunistas de maneira geral, haja vista o contexto da Guerra Fria e o fato da delação de Kazan para a HUAC.

Em um artigo publicado em cinco de abril de 1952 para a revista “*Saturday Review*”, que foi anexado ao seu testemunho perante a HUAC, Kazan afirmou que Fernando é a personificação de um comunista. Segundo Kazan, “ele tipifica o homem que usa as justas reivindicações do povo para seus próprios fins, que modela e muda o seu curso, trai qualquer amigo ou princípio ou promete atingir o poder e o mantém.” (KAZAN *apud* SCHARZMAN, 1194, p. 181).

Seguindo essa declaração de Kazan, a representação dessa visão de comunista, não é uma exclusividade do filme “*Viva Zapata!*”. O historiador Alexandre Busko Valim, em sua tese de doutorado intitulada “Imagens Vigíadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria (1945 – 1954)”, apresenta uma análise profunda da representação dos comunistas em diversos filmes hollywoodianos e a repercussão desses filmes na imprensa brasileira daquele período.

Segundo o autor, a partir do final dos anos 40, houve um aumento substancial na produção de filmes com discurso anticomunista. Esse aumento se deu devido ao acirramento das relações entre Estados Unidos e URSS, causado, entre outros fatores, pelos casos de redes de espionagens soviéticas em território estadunidense, a notícia da explosão da primeira bomba atômica soviética. (VALIM, 2006).

Segundo Valim, em diversos filmes dos anos 50 produzidos em Hollywood:

Os comunistas foram representados ora como espiões extremamente perigosos e capazes de organizar redes de espionagem – como em *The Iron Curtain* (1948), *Conspirator* (1949), *I Was a Communist of the FBI* (1951) e *Big Jim McLain* (1952) -, ora como demagogos e hipócritas sempre dispostos a manipular os incautos e, outras vezes, perversos, tolos, incompetentes e até incapazes de enganar alguém como em *Sofia* (1948). De todo modo, os comunistas em alguns filmes de Hollywood sempre representavam uma ameaça em potencial [...]. (VALIM, 2006, p. 57).

Dessa maneira, os “comunistas hollywoodianos” possuíam características negativas exaltadas, quase sempre, em contraposição com ideais pregados pela sociedade estadunidense. No caso de “*Viva Zapata!*”, essa dualidade é marcada pela relação entre Fernando e Zapata.

Assim, as características de frio e traidor de Fernando, podem ser evidenciadas em outros filmes hollywoodianos com apelo anticomunista. Segundo Valim, “Os comunistas em *Aventura Perigosa*, assim como em outros filmes do período, são representados como homens frios, calculistas e ardilosos. Pessoas em que não se pode confiar, pois são conspiradores que a qualquer momento poderão ordenar o assassinato de alguém.” (VALIM, 2006, p. 230).

Além dessas características do personagem, o filme se utiliza de efeitos de câmera, como um jogo de luz e sombra, para reforçar o papel negativo da personagem de Fernando. Duas cenas ilustram essa questão.

A primeira ocorre durante a audiência de alguns camponeses com Zapata enquanto presidente. Após uma discussão com os mesmos, Zapata percebe que está seguindo os mesmos passos ditatórias de Porfírio Díaz e por esse motivo, revolve abandonar a presidência. Quando Zapata toma

consciência de seus atos, ocorre um *close-up* em seu rosto, tendo Fernando ao seu lado.



01h 29min 21seg.

A cena inicial mostra os dois em um plano aberto, logo em seguida a câmera altera para um plano fechado e à medida que a *zoom* se aproxima do rosto de Zapata, o rosto de Fernando é obscurecido. Percebemos nesse *frame* que o rosto de Zapata está iluminado e o perfil de Fernando escuro, enfatizando a contradição de pensamento entre os dois.

Outra cena que utiliza o mesmo recurso é quando Fernando aparece para sugerir que Zapata seja assassinado para acabar com o exército zapatista. A cena acontece no palácio presidencial, onde alguns militares estão conversando sobre os zapatistas. Quando a câmera exibe um plano aberto, aparece quase todos os personagens que estão na sala e Fernando está escondido atrás de outro personagem de tal maneira que só pode ser visto se olharmos atentamente a cena. Provavelmente, Kazan não queria que a figura de Fernando aparecesse nesse primeiro momento. Durante o conversa, Fernando fala e a câmera vira-se para ele.



01h 36min 52seg.

Como podemos perceber novamente o rosto de Fernando está parcialmente obscurecido. Ele parece surgir das sombras, estava escondido, espreitando os militares, apenas esperando para poder sugerir a ideia de assassinar Zapata. Essa cena corrobora com os outros elementos discutidos anteriormente sobre a representação de comunistas enquanto indivíduos ardilosos, traiçoeiros e sombrios.

Segundo o autor Ismail Xavier, o recurso utilizado de luz e sombra, muitas vezes está relacionado à contradição entre o bem e o mal, o certo e o errado e em muitos casos, ao mistério. Segundo o autor, essa técnica é herança do cinema expressionista alemão e foi muito utilizado no cinema *noire* e no Cinema Novo brasileiro. Assim, esse jogo de luzes tende a enfatizar o conflito entre personagens contrários, além de relacionar as sombras com elementos negativos e as luzes com elementos positivos. (XAVIER, 2005).

Dessa maneira, percebemos que o filme apresenta um discurso anticomunista através do personagem Fernando Aguirre. O filme mostra que a luta campesina é válida e louvável, porém não deve ocorrer através de uma revolução, que está fadada a corrupção e nem mesmo através dos moldes

comunistas. Essa luta só será válida se for feita através da democracia emanada dos Estados Unidos da América.

Outro ponto que merece destaque em nossa análise é a representação do povo mexicano no filme e, concomitante a isso, a representação do irmão de Zapata, Eufemio. Ele é um dos personagens de destaque no filme, destaque esse que rendeu o Oscar de melhor ator coadjuvante para o ator Antony Quinn, que o interpretou.

Eufemio é retratado como o oposto de Zapata, enquanto o segundo é tímido, calado e possui apenas um relacionamento amoroso, o primeiro é beerrão, mulherengo e desinibido. Essas características que o filme apresenta de Eufemio não são aleatórias, são frutos de um processo de construção social de estereótipos de longa data, relacionados a imagem estadunidense do mexicano e, muitas vezes, o cinema que reproduz esta visão que está enraizada em determinada sociedade. Segundo o autor alemão Siegfried Kracauer

Imagino que as indústrias cinematográficas de outras democracias se comportem de modo muito semelhante ao de Hollywood. Os filmes de ficção constituem entretenimento de massa em toda a parte, e a dose de informação que encerram, seja qual for, é um produto mais ou menos secundário. Qualquer cinema nacional cede ao impacto de influências subjetivas ao retratar estrangeiros; ou seja, esses retratos são vigorosamente determinados pelos desejos e exigências políticas do público, que prevalecem no país. Existem, porém, vários graus de subjetividade: é natural que os povos intimamente ligados por experiências comuns formem imagens cinematográficas mais objetivas uns dos outros do que as daqueles com os quais os primeiros têm pouco ou nada em comum. (KRACAUER *apud* DEFAZIO, 2010, p. 150).

Dessa maneira, os filmes, muitas vezes, acabam por corroborar um estereótipo sobre o estrangeiro, com base em diversas tensões sociais, resultando de construções objetivas e/ou subjetivas. Logo, as representações estereotipadas não são exclusividade do cinema de Hollywood, pois “[...] todos os povos vão representar o *outro* mesclando seus conhecimentos e as imagens pré-concebidas que têm.” (DEFAZIO, 2010, p. 150).

Segundo o historiador João Ferres Junior, o preconceito e os estereótipos em relação ao mexicano por parte dos estadunidenses, teve início ainda no processo de colonização e na disputa entre espanhóis e ingleses. Essa relação se agravou ainda mais durante a Guerra entre México e Estados

Unidos, entre os anos de 1846 e 1848. Como consequência desse confronto, além da perda de território mexicano, os Estados Unidos começaram a construir uma visão mais intensa sobre seu vizinho do sul. Segundo Carlos Cortés “[...] la cultura popular norteamericana describió a México como un enemigo particularmente inepto y cruel que combina los peores aspectos de la leyenda negra de España y la de los indios salvajes.” (CORTÉS, 1989, p. 119).²⁰

Durante o final do século XIX, a literatura e jornais estadunidenses se encarregaram de reforçar essa imagem negativa do mexicano, valorizando histórias de *cowboys* que se arriscavam no oeste selvagem para lutar contra indígenas e mexicanos violentos. Com a chegada do cinema, muito da visão de grande parte da população estadunidense já estava bem construída.

Desse modo, na primeira metade do século XX o cinema dos Estados Unidos da América, possuíam a imagem do mexicano como um de seus vilões favoritos e o México como um território hostil e sem lei. Logo, filmes como *The greaser's gauntlet* (1908), *An Sin and The Greasers* (1910), *Tony the Greaser* (1911), *The Greaser and the Weakling* (1912), *The Greaser's Revenge* (1914), *Bronco Billy and The Greaser* (1914) e *The Girl and the greaser* (1915), ajudaram a fortalecer uma imagem negativa sobre o povo mexicano. (RIERA, 1989).

Devemos destacar aqui a palavra “*greaser*” que aparece nos títulos dos filmes citados. Segundo Emilio Garcia Riera o termo “*greaser*” são “ [...] tipos insultados y denigrados con esa palabra en uso inicial en la primera mitad del siglo XIX por los “viejos texanos”, para agredir verbalmente a los “rancheros mexicanos”, y extendido después a todos los Estados Unidos y a su literatura popular.” (RIERA, 1989, p. 52). Em uma tradução literal, o termo significa algo como gorduroso, seboso, cheio de graxa. Porém, ele vai além de uma tradução literal, se transformou em um estereótipo do mexicano no cinema dos Estados Unidos.

²⁰ O termo *Leyenda Negra* esta relacionada os discurso antiespanhol que surgiu no século XVI, muito utilizado para ressaltar e construir aspectos negativos dos espanhóis. Para maiores informações sobre o tema ver, entre outros: PÉREZ, Joseph. **La leyenda negra**. Madrid, Gadir, 2009.

O “*greaser*” era representado como um sujeito irresponsável, violento, traiçoeiro e possuidor de um incontrolável apetite sexual, ele poderia ser tanto bandido como um revolucionário, pois nos filmes, não se fazia distinção entre a imagem de um ou de outro, sendo um indivíduo com moral contrária ao de heróis estadunidenses, por esse motivo deveriam ser constantemente combatidos. Segundo David Maciel:

Estos personajes era siempre villanos, la contraparte de los héroes anglosajones, a quienes las películas atribuían todo género de virtudes y una presunta “superioridad moral”. Los greasers eran responsables de robos, raptos y violencia. Incapaces de albergar ningún sentimiento positivo, casi siempre era traicioneros y vengativos y la lujuria y la avaricia los dominaban. (MACIEL, 2000, p. 39).

A partir dos anos 30 e 40, houve algumas mudanças nas representações cinematográficas de Hollywood em relação à imagem do mexicano, devido à política de boa vizinhança e, posteriormente, o início da Segunda Guerra Mundial. Surge então a figura do “*chicano noble*”, um personagem mexicano que enfrenta dilemas morais e sociais, baseado nos modelos estadunidenses. Porém, esses problemas só eram resolvidos através da ajuda direta ou indireta dos Estados Unidos, agindo como o grande exemplo a ser seguido ou como defensor de algumas causas. (MACIEL, 2010).

Assim, tanto o *greaser* como o *chicano noble* aparecem em diversos filmes hollywoodianos como *The Lawless* (1950), *Right Cross* (1950), *The Ring* (1952) e *Viva Zapata!* (1952). Entendemos que Eufemio e Emiliano Zapata apresentam esses estereótipos no filme, sendo o primeiro o *greaser*, porém não tão maligno como os apresentados nos anos 20, e o segundo como sendo o *chicano noble*.

Em diversas cenas Eufemio é retratado com características do *greaser*, podemos citar a cena em que Emiliano recebe uma carta de Madero promovendo-o a general. Na cena, Eufemio está atrás de Zapata e quando olha para a carta, derruba recheio de seu taco, do qual se alimentava, mostrando um indivíduo pouco preocupado com os modos tidos civilizados. Em outros momentos ele é retratado sempre buscando envolvimento com mulheres, mesmo sem o consentimento das mesmas, como, por exemplo, uma cena em que Eufemio está dançando com uma mulher e quando a música

encerra Eufemio rapidamente agarra a mulher para tentar beijá-la. A moça tenta se esquivar, dando tapas em Eufemio, logo em seguida a cena é tomada por outras pessoas e não mostram o desfecho da situação.

Por último, a cena em que Zapata retorna a Morelos para cobrar satisfação de Eufemio sobre a notícia que ele teria roubado terras e esposas de camponeses. Na cena, Eufemio está em uma casa deitado em um sofá, relaxado com o pé sobre uma mulher. Na casa, ainda estão presentes camponeses e o marido da mulher que está com Eufemio. No diálogo travado entre Eufemio e Emiliano, também existe uma crítica a Revolução, pois Eufemio afirma que fez isso porque nunca conseguiu nada lutando pela Revolução, não tinha terras, nem dinheiro, por isso resolveu usar de ditadura e tomar a força tudo o que desejava. Assim, Eufemio torna-se um tirano que se utiliza de poder para realizar seus desejos, em uma nítida mensagem que, a Revolução não gera liberdade, apenas outros tiranos.

Emiliano desaprova a atitude do irmão e tenta alertar os camponeses da região, sobre o que o poder na mão de um homem pode fazer e que valoriza sim o poder, mas na mão da população. Ao final da cena, Eufemio é ferido por um dos camponeses e morre nos braços de seu irmão.

As atitudes de Eufemio, a representação da população mexicana e até mesmos elementos do cenário do filme, que retratam um México mais rural e agrário, cenários desérticos e grandes fazendas, que remetem uma ideia de pouco desenvolvimento social, buscam mostrar diversos estereótipos que o cinema hollywoodiano nutria em relação ao México.

O México é representado como extremamente rural e com poucos avanços tecnológicos em relação aos Estados Unidos. Um exemplo disso é a máquina de escrever trazida por Fernando Aguirre, que Eufemio tenta destruir por não saber como funciona.

Podemos citar ainda, o fato de Zapata ganhar como presentes animais como porcos e galinhas dos camponeses como forma de agradecimentos por suas ações entregues por camponeses, reforçando a ideia de ruralidade do México e de pouco desenvolvimento industrial. A superstição do povo, segundo Ferres Junior, também é pode ser entendida como sinônimo de atraso. Essa superstição do povo mexicano aparece na cena do assassinato de Zapata.

Fernando Aguirre pede para prender o cavalo branco de Zapata, pois afirma que o povo é supersticioso e o cavalo vivo pode representar a vida de seu dono. Além do mais, possivelmente, por influência de preceitos religiosos cristãos, muitos camponeses mesmo verificando o corpo de Zapata crivado de balas, acreditam que ele ainda se encontra nas montanhas e que um dia irá voltar para defender seu povo.

Segundo a historiadora Mary Anne Junqueira, analisando uma revista chamada “Seleções” afirma que:

Ao voltar-se para a América Latina, Seleções tratava de tudo aquilo que estava abaixo do Rio Grande, a fronteira natural entre os Estados Unidos e México, sem a percepção das diferenças culturais existentes na região. A distinção ressaltada era de um mundo civilizado – espiritual, cultural e moralmente avançado ao Norte e um mundo ao Sul, com territórios primitivos e natureza selvagem, habitado por gente, também primitiva, que vivia de forma instintiva e emocional. (JUNQUEIRA, 2000, p.96)

Novamente a questão emocional e instintiva aparece como sendo uma das principais características do mexicano. Também a encontramos nas representações de Emiliano, Eufemio e de Francisco Villa no filme “*Viva Villa!*”. Corroborando com essa noção, João Feres Junior, apresenta um quadro de resultados de uma pesquisa de opinião elaborada pelo *Office of Public Opinion Research* em 1940 nos Estados Unidos. Nessa pesquisa, havia uma lista de dezenove itens que melhor descrevessem os centro e sul-americanos. As principais características apontadas foram: Pele Escura 80%, Irascível 49%, Emotivo 47%, Religioso 45%, Atrasado 44%, Preguiçoso 41%, Ignorante 34%. (FERRES JUNIOR, 2005).

Percebemos que a maioria dos itens apresentados são pontos negativos, sendo o segundo e terceiro itens relacionados a questões temperamentais. Feres Junior ainda afirma que “atrasado, irascível e emotivo podem também ser vistas como características culturais. Por sua vez, todas as características culturais são potencialmente traduzíveis em inferioridade racial, [...]” (FERRES JUNIOR, 2005, p. 76).

Logo, entendemos que essas representações presentes no filme “*Viva Zapata!*” estão intimamente ligadas às questões culturais que permeavam os Estados Unidos da América naquele período. O filme é fruto de tensões

políticas específicas, como o contexto da Guerra Fria, mas, além disso, carrega consigo estereótipos que fazem parte de uma parcela considerável da sociedade estadunidense, que foram constantemente construídas ao longo do tempo.

Após essas leituras, podemos entender que o filme “*Viva Zapata!*” atuou como um veículo de crítica aos movimentos revolucionários e como uma forma de exaltação do modelo político democrático, possuindo os Estados Unidos da América, como um exemplo a ser seguido. Corona afirma que “*Viva Zapata!* ofrece, de esta manera, una interpretación de la Revolución mexicana que, aunque menos burda y simplista que otras producciones hollywoodenses sobre el tema, no está exenta de una visión hegemónica sobre el vecino del sur” (CORONA, 2010, p. 614).

Além disso, o filme constrói uma imagem própria do líder mexicano Emiliano Zapata. O filme enfatiza um Zapata movido pela paixão, explosivo que, muitas vezes não consegue conter sua fúria. Acentua um Zapata analfabeto, ao mesmo tempo em que mostra o movimento zapatista desorganizado, sem um aparelhamento claro ou um plano político definido. É interessante notar que em nenhum momento é citado o “*Plan de Ayala*” ou qualquer outro tipo de organização política do movimento zapatista. Não se trata de atestar a veracidade do filme ou não, mas entender o motivo do suprimimento dessas questões tão importantes para o movimento zapatista. Pensando no contexto de produção do filme e até mesmo do fato da delação feito por Kazan, acreditamos que não havia interesse dos envolvidos na elaboração do filme, em mostrar um movimento campesino organizado e estruturado politicamente, através de planos e projetos políticos, até porque isso, poderia parecer uma valorização do movimento agrário e dos trabalhadores, o que poderia transmitir uma relação mais forte com a Revolução Russa ou com suas ideias comunistas.

Sem dúvida, essas questões também remetem a maneira com que os Estados Unidos enxergavam e entendiam seu vizinho do sul, pois apesar do filme ter como foco um “herói” mexicano, Zapata estava longe de ser um típico herói hollywoodiano, pois o mesmo constantemente estava atormentado, indeciso e frustrado. Nessa mesma leitura, o México é retratado como um país

bárbaro, violento, corrupto, cheio de traições, mortes e desigualdades sociais, totalmente oposto aos Estados Unidos da América, nas passagens que se fazem referência ao país do norte.

Por fim, é interessante notar que muitos dos estereótipos negativos que são imputados aos mexicanos, estão presentes em ambos os filmes estadunidenses analisados nesse capítulo sobre a Revolução Mexicana. Isso pode revelar que as construções dessas imagens negativas possuem uma gênese anterior ao processo de produção dos filmes, porém perpassam por diversos grupos sociais estadunidenses durante o século XX e acabam sendo reforçados pelo cinema, como nos casos analisados.

3 Capítulo III – A Revolução Mexicana através das lentes do México

Nesse capítulo será focado duas representações mexicanas da Revolução através dos filmes “*Vamonos con Pancho Villa*” e “*Emiliano Zapata*”. Produzidos em períodos históricos diferentes, as duas obras refletem questões atuais de seus momentos. O primeiro filme produzido nos anos trinta apresenta uma visão mais crítica do movimento, em um cenário que estava iniciando um processo de construção de uma versão oficial da Revolução, com um objeto de legitimar o governo pós-revolucionário. O processo revolucionário se encontrava muito fresco na memória dos mexicanos, além de não estarem claros os rumos que o país ia seguir após o confronto. Grupos políticos tentavam se manter no poder, grande parte da população, cansada de anos de luta, ainda não visualizava de maneira concreta os benefícios da Revolução, tornaram o cenário mexicano da década de 1930 nebulosos e incertos.

O filme “Emiliano Zapata”, produzido em 1970, tão pouco surgiu em um momento calmo. O governo mexicano estava assombrado pelo massacre de 1968 e envolto a críticas e desconfianças. Grande parte da população passou a ver o governo como repressor e violento. Além disso, tanto no cinema como em novos estudos que passaram a ser feitos sobre a Revolução, a história oficial do movimento passou a ser duramente criticada e revista. Logo, o filme surgiu como uma das propostas de tentativa de reaproximar a população mexicana com o governo, mostrando a Revolução como necessária e precursora do estado mexicano do momento.

Percebemos que os dois filmes apresentam visões distintas do movimento. Visões essas intimamente ligadas aos aspectos políticos e sociais de seus contextos de produção. Assim, nosso objetivo nesse capítulo é pensar algumas maneiras de interpretação da Revolução, ora como um movimento fatídico que pouco alterou a realidade mexicana, ora como uma peça fundamental para construção de um novo México, que deveria ser melhor para toda população.

3.1 Vamonos Com Pancho Villa e a crítica sobre a Revolução

3.1.1 Contexto de produção do filme “*Vamonos con Pancho Villa!*”

O final da década de vinte e início da década de trinta no México, foram marcados pela tentativa de institucionalização da Revolução e reconstrução do país após os anos de conflito. Grande parte da população ainda não tinha clara a real dimensão da Revolução e suas transformações efetivas. Segundo Knight, havia uma mescla de sentimentos entre os mexicanos de esperança, medo, tristeza, pessimismo e felicidade. (KNIGHT, 2010).

Com esse cenário conturbado e de incertezas, eclodiu a chamada “*Guerra Cristera*” (1926 – 1929). As relações divergentes entre o Estado mexicano e a Igreja Católica remetem ao século XIX, porém foi durante a Revolução que o distanciamento foi maior e, após a Constituição de 1917, elas se agravaram.

Essa revolta envolveu tanto membros da Igreja como camponeses católicos que se sentiam prejudicados com as medidas do Estado. Segundo Barbosa:

[...] o motivo que levou esses camponeses católicos à rebelião foi sua revolta contra a suspensão do culto e a interferência estatal na autonomia municipal e também na política local. Ou seja, foi uma oposição rural contra o recrudescimento do controle estatal da região do México do que uma rebelião religiosa simplesmente. (BARBOSA, 2010, p. 120).

Sem muitas mudanças sociais efetivas, a situação da população mexicana pouco se alterou em todos os anos que se passaram da Revolução. Em 1928, Álvaro Obregón se reelegeu presidente, porém devido sua forte imagem anticlerical, foi assassinado por um jovem seminarista contrário as ideias anticlericais, quando Obregón comemorava sua vitória em um restaurante na Cidade do México. (KNIGHT, 2010).

Após a morte de Obregón, Emilio Pontes Gil assumiu como presidente interino. Seu grande feito foi fazer um acordo com a Igreja Católica que colocou fim no movimento *cristero*. Os anos que se seguem, são conhecidos como “*Maximato*”. Período em que três presidentes Emilio Pontes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) e Abelardo Rodríguez (1932-1934), apenas

atuaram como figurantes, pois o real poder estava nas mãos de Plutarco Elías Calles, que era chamado de “Chefe Máximo da Revolução”. (CAMIN; MEYER, 2000).

Em 1929 Calles fundou o Partido Nacional Revolucionário (PNR), com o objetivo de institucionalizar a Revolução e fazer com que a chamada “Família Revolucionária”, membros dos grupos vencedores da Revolução, pudessem participar legalmente da política do Estado. O PNR se autoproclamava herdeiro dos ideais revolucionários e único partido que poderia dar continuidade as aspirações revolucionárias. O PNR foi tão bem sucedido que todos os presidentes mexicanos desde 1929 a 2012, com exceção da presidência de 2000 a 2006, foram eleitos pelo partido, que trocou de nome em 1938 para Partido da Revolução Mexicana (PRM) e depois em 1946 para Partido Revolucionário Institucional (PRI).

Assim, termina o período da chamada dinastia sonorenses²¹, marcados por uma tentativa de estabilização política e social. Apesar de terem conseguido um estabilidade econômica e até alguns avanços nas finanças estatais, as questões sociais levantadas pela Revolução ainda continuam relegadas a um segundo plano. Mesmo com o fim da luta armada, os ecos da Revolução popular ainda reverberavam e clamavam por serem ouvidos. Para Barbosa, esse período possibilitou o aparecimento de uma nova ordem social. Segundo o autor:

Destaca-se o surgimento de uma nova elite econômica, que se tornou o cerne da elite revolucionária. A “família revolucionária” era constituída pelos oficiais do novo exército que, mediante privilégios em contratos, concessões, acesso a fontes de crédito e investimentos na infraestrutura, ademais da intervenção militar em fazendas, formou uma nova classe alta de latifundiários, comerciantes, banqueiros e industriais. (BARBOSA, 2010, p. 105).

²¹ A Dinastia *Sonorense* é o período de quatorze anos que o México foi presidido por alguém do estado nortenho de Sonora. Teve início com o governo de Álvaro Obregón em 1920 e terminou com o fim do governo de Abelardo Rodríguez Luján em 1934. Para maiores informações ver, entre outros: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora UNESP, 2010; AGUILAR CAMÍN, Héctor; MEYER, Lorenzo. **À Sombra da Revolução Mexicana. História Mexicana Contemporânea: 1910-1989**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000; AGUILAR CAMÍN, Héctor. **La frontera nómada: Sonora y la revolución mexicana**. México: Siglo XXI, 1977.

A Revolução Institucional começou a mostrar suas facetas, muito relacionadas aos privilégios de membros próximos, alianças e corrupção. Construída através de acordos, traições e mortes, a política que estava se estabelecendo estava longe da que foi idealizada por revolucionários utópicos.

Em 1934 foi eleito para presidência o general Lázaro Cárdenas, que trouxe profundas mudanças no cenário político mexicano. Carlos Alberto Sampaio Barbosa afirma que o governo de Cárdenas pode ser dividido em três fases. A primeira fase (1934-1936) é marcada pelo rompimento das relações com Calles, que pensava poder controlar Cárdenas como fez com os outros presidentes. Porém, Cárdenas não aceitou a influência de Calles e conseguiu afastar o antigo presidente do cenário político. (BARBOSA, 2010).

A segunda fase do governo (1936-1938) foi período de maiores transformações sociais do mandato de Cárdenas. O então presidente colocou em práticas diversas medidas de reforma agrária que foram um dos pilares de Revolução e constavam na Constituição de 1917, além disso, o governo nacionalizou diversos serviços, como ferrovias e, principalmente, as companhias petrolíferas. Outro ponto crucial foi a aproximação do governo com sindicatos de trabalhadores urbanos, essa aproximação possibilitou um avanço nas condições de trabalho, além de uma maior participação política tanto de trabalhadores urbanos como líderes agraristas. (BARBOSA, 2010).

Sem dúvida, a reforma agrária posta em prática por Cárdenas foi o ponto alto de seu governo no que tange as questões sociais. Houve um grande número de terras expropriadas para que fossem utilizadas individuais ou de forma coletiva. Essas concessões eram chamadas de *ejido*. Segundo Barbosa “O *ejido* é uma espécie de dotação, não há compra; procedia da expropriação de latifúndios ou de terras do Estado e torna-se propriedade da nação, cedida em usufruto perpétuo e hereditário aos camponeses [...]” (BARBOSA, 2012, p. 107). Assim, uma das grandes aspirações dos revolucionários, principalmente, de cunho zapatista, apenas no governo de Cárdenas estava sendo levada a cabo.

Para termos uma dimensão do avanço nessa questão durante o governo Cárdenas, a historiadora Maria Ligia Prado afirma que o então presidente mexicano “[...] dinamizou o programa de reforma agrária e distribuiu,

aproximadamente, 18 milhões de hectares a 772 mil *ejidatários*, enquanto que, entre 1915 e 1934, haviam sido entregues 10 milhões de hectares a 1 milhão de camponeses.” (PRADO, 1981, p. 22). Assim, podemos notar um importante avanço no que diz respeito às distribuições de terras durante o governo de Cárdenas.

A última fase do governo Cárdenas (1938-1940), foi marcada pela tentativa de manter as conquistas sociais que o mesmo havia alcançado, pois devido a problemas internos político e econômicos, o presidente foi obrigado a diminuir o ritmo das transformações sociais e tentar novas alianças políticas para tentar eleger o sucessor do seu partido.

Além dessas mudanças políticas, a busca por uma identidade nacional mexicana e a construção de um novo Estado, foram um dos focos importantes de construção do grupo político que estava no poder no México. Assim, a Revolução Mexicana tornou-se uma das principais referências para forjar uma nova identidade no México. Dessa maneira, diversas manifestações culturais atuaram nessa perspectiva, como a literatura, a música, a pintura, principalmente pelos muralistas, e no cinema.

Nesse contexto de transformação, o cinema mexicano acabou sendo de grande importância nesse projeto. Segundo Zuzana Pick, o cinema mexicano dos anos trinta e quarenta foi uma ferramenta privilegiada para apresentar um México moderno, urbano e capitalista. (PICK, 2010). Logo, o cinema mexicano sobre a Revolução Mexicana possui essa forte característica de formação nacional, principalmente os filmes produzidos sob a tutela do Estado, apesar de que alguns filmes tecerem críticas ao processo revolucionário, como o caso que iremos analisar de “*Vamonos con Pancho Villa!*”.

Segundo Carlos Monsiváis, o cinema mexicano dos anos trinta e quarenta teve um caráter pedagógico. Mesmo que muitas obras dos anos trinta fossem muito mais críticas, o que acabou perdendo-se nos anos quarenta. O autor aponta que:

En esos primeros años (que se prolongan hasta la década del cuarenta) el público mexicano y el latinoamericano no resintieron al cine como fenómeno específico, artístico o industrial. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine, este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbre. No se acudió al cine a soñar: se fue a

aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó y se resignó y se encumbró secretamente. (MONSIVÁIS, 1976, p. 446).

Dessa maneira, o cinema atuou como um elemento importante para construção de uma nova identidade, se consolidando, ainda mais, entre a população mexicana através de um sistema de atores e atrizes que obtiveram grande sucesso popular na época como Tito Guizar, Jorge Negrete, Esther Fernández, Lupita Tovar e Ernesto Guillén. Além disso, muitos filmes mexicanos utilizaram muitos elementos musicais típicos mexicanos (*ranchera*), agrando ainda mais o público. (PIEDRAS, 2012).

Segundo Emilio Garcia Riera entre os anos de 1932 até 1936 foram feitos no México aproximadamente noventa e oito filmes por quatro produtoras diferentes. Desse número, sete versaram sobre a Revolução Mexicana e apenas uma com Villa²² (*Vamonos con Pancho Villa!*) como um dos personagens principais e nenhuma sobre Zapata. Dentre os cineastas que mais se destacaram nesse período foi Fernando de Fuentes, não apenas pela quantidade de filmes dirigidos²³, mas também pela qualidade dos mesmos. Três desses filmes trataram da Revolução Mexicana, a saber: “*El prisionero trece*” (1933), “*El compadre Mendoza*” (1933) e “*Vámonos con Pancho Villa!*” (1935). Sendo essas consideradas por diversos críticos mexicanos como uma dos melhores filmes da história do cinema mexicano. (RIERA, 1998).

Iremos analisar mais profundamente o filme “*Vámonos con Pancho Villa!*”, pois o mesmo foi o que teve mais apoio estatal e o que mais sofreu um processo de censura, além de ser a primeira produção mexicana a representar Villa no cinema.

²² Em 1932 foi lançado o filme “*Revolución (La sombra de Pancho Villa)*” dirigido por Miguel Contreras Torres. Como o nome do filme sugere a figura de Villa não aparece fisicamente, apenas seu nome é citado algumas vezes. Por isso, “*Vamonos con Pancho Villa!*” de 1935, é considerada a primeira película mexicana de fato a ter Villa como um dos personagens principais. (RIERA, 1998)

²³ De Fuentes dirigiu na década de trinta onze filmes, sendo o segundo diretor que mais atuou no período. (RIERA, 1998).

3.1.2 Produção do filme “Vamonos con Pancho Villa!”

O filme foi baseado na primeira parte livro homônimo de Rafael Muñoz publicado em 1931. O próprio Muñoz interpreta o personagem Martín Espinosa. Produzido na Cidade do México em 1935 pela Cinematografia Lationoamericana S.A (CLASA), “*Vamonos con Pancho Villa!*”²⁴ custou aproximadamente um milhão de pesos, uma cifra considerada astronômica para época. Além disso, o filme foi a primeira produção da CLASA, contando com equipamentos de ultima geração e utilizando as mesmas tecnologias da cinematografia dos Estados Unidos, com câmeras, equipamentos de áudio e outros elementos cinematográficos tidos como os melhores do mercado para época²⁵. (RIERA, 1998).

Além disso, o filme recebeu um importante apoio do governo de Cárdenas, pois o mesmo cedeu tropas, armamento, munições, cavalaria, peças de artilharia, consultoria militar e trens de carga. Devido a todo esse apoio e aparato utilizado no filme, autores como Emilio Garcia Riera, Álvaro Montecon e Eduardo de la Vega, consideram o filme como a primeira superprodução mexicana. (RIERA, 1998).

O apoio financeiro que recebeu De Fuentes transparece que o mesmo possuía apoio do Estado para seu trabalho em um nível até então não visto no cinema mexicano. Isso parece ter sido resultado de uma proposta do regime de Cárdenas de promover o cinema nacional através de fomentos governamentais.

É importante ressaltar que o governo de Cárdenas foi importante para o financiamento da construção dos novos estúdios da CLASA e todos seus equipamentos com tecnologia avançada, pois, segundo Emilio Garcia Riera,

²⁴ *Vámonos con Pancho Villa!* Título original: *Vámonos con Pancho Villa!* Ano: 1935. País: México. Diretor: Fernando de Fuentes. Atores: Antonio Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Francisco Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Ángel del Toro 'Becerrillo'), Carlos López (Rodrigo Perea), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael Muñoz (Martín Espinosa). Roteiro: Fernando de Fuentes e Xavier Villaurrutia. Música: Silvestre Revueltas. Fotografia: Jack Draper e Gabriel Figueroa. Cinematografica Latino Americana S.A. (C.L.A.S.A.). Duração: 92 minutos. Western; Revolución Mexicana.

²⁵ Riera menciona para a filmagem do filme foram utilizadas câmeras Michell, equipe de regravação, equipe de projeção e de impressão. Segundo o autor, esses equipamentos eram pouco utilizados em outros filmes devido ao seu custo e sofisticação para o período. (RIERA, 1998).

Cárdenas foi o principal responsável pela criação do estúdio. “*Vamonos con Pancho Villa!*” foi o primeiro filme produzido pela CLASA, deixando claro que, pelo menos, houve um financiamento indireto para a obra, já que a CLASA se declarou falida após a estreia do filme que não teve uma bilheteria esperada e recebeu mais subsídio do governo de Cárdenas devido ao alto custo de produção do filme. (MRAZ, 2010).

Esse financiamento do governo gerou certo controle do mesmo em relação filme. A obra conta com dois finais. O primeiro que saiu oficialmente em 1935, no qual Tiburcio abandona o exército de Villa e retorna para sua casa e um final censurado, no qual Villa vai até a casa de Tiburcio e o chama para voltar ao seu exército, mediante a recusa de Tiburcio, argumentando que agora teria esposa e filhos, Villa mata a esposa e a filha de seu soldado para que o mesmo pudesse retornar para guerra. Falaremos mais sobre esses finais no decorrer de nossa análise.

Existe uma tendência entre os estudiosos do cinema mexicano desse período de afirmar que essa censura foi imposta pelo governo de Cárdenas, porém esses autores não excluem a possibilidade de o próprio De Fuentes ter retirado a cena devido ao seu teor de crueldade. Dessa maneira, não existe um consenso de quem foi o real responsável pelos cortes. O pesquisador John Mraz, lembra que Cárdenas afirmava que Obregón, Madero, Zapata e Carranza seriam os verdadeiros heróis da Revolução que deveriam ser exaltados. Assim, o fato de “[...] Cárdenas no hubiera incluido a Villa podría indicar que la crítica que esta película hace de él en realidad es un resultado de los intereses oficiales. Así, bien puede ser que, después de filmar el final alternativo, fue De Fuentes quien decidió eliminarlo porque le pareció demasiado extremo.” (MRAZ, 2010, p. 18).

Podemos lembrar que na década de trinta, Villa não fazia parte do panteão de heróis nacionais da Revolução. Devido a toda sua trajetória e os diversos mitos que foram criados em relação sua figura, bem como a falta de uma proposta ideológica revolucionária clara, Villa ficou a margem da construção oficial dos heróis revolucionários, porém faz parte dos heróis da população mexicana. Seu ingresso no cenário oficial deu-se apenas na década de setenta, quando ele foi reconhecido pelo governo mexicano como herói

revolucionário em uma cerimônia oficial e seus restos mortais foram trasladados em 1976 do estado de Chihuahua para o “*Monumento a la Revolución*” e colocado junto a outros heróis revolucionários oficiais como Madero, Carranza, Plutarco Elías Calles e Cárdenas. Assim, a crítica que o filme apresenta sobre a figura de Villa, pode não ser necessariamente, uma crítica ao modelo de história oficial que está sendo construída sobre a Revolução Mexicana.

Sobre a repercussão do filme no México, Alma Delia Rojas Zamorano afirma que:

En su momento la cinta fue muy elogiada por la crítica. En enero de 1934 apareció en *La Prensa*: ¡*Vámonos con Pancho Villa!* será una cinta que hablará del alma incomprensible y tempestuosa del célebre guerrillero. Asimismo en *El Universal* en Enero de 1937 se recomendaba: ¡*Vámonos con Pancho Villa!* debe verse, pues es una muestra de aspectos a veces interesantes de la lealtad inspirada a sus hombres por el guerrillero duranguense. (ZAMORANO, 2010, p. 12)

Segundo o autor Emilio Garcia Riera (1998), esse filme é considerado a melhor adaptação de um livro mexicano que foi levado ao cinema, mesmo que não utilizando toda a obra. Para Patrick Duffy, o sucesso de crítica que o filme teve também se deve ao fato da participação do dramaturgo Celestino Gorostiza na produção do filme e do poeta Xavier Villaurrutia na adaptação cinematográfica. Segundo Duffy, Villaurrutia foi uma dos melhores poetas de sua geração. (DUFFY, 2001).

Por fim, José Pablo Acuahuitl Asomoza cita uma pesquisa feita pela revista mexicana “*Somos*” em 1994, publicado em uma edição especial dedicado para eleger as 100 melhores filmes do cinema mexicano. Para essa pesquisa, foram chamados vinte e cinco pessoas, entre críticos de cinema como Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro e Tomás Pérez Turrent; historiadores e pesquisadores como Eduardo de la Vega Alfaro, Gustavo García e Carlos Monsiváis e o fotógrafo Gabriel Figueroa, entre outros. Nessa pesquisa, o filme “*Vamonos con Pancho Villa!*” conseguiu a maior nota nos critérios, ficando em primeiro lugar na lista. (ASOMOZA, 1999).

3.1.3 Sinopse do filme “Vamonos con Pancho Villa”

O filme começa em 1914 em uma cidade chamada *San Pablo* e narra a história de seis amigos camponeses Tiburcio Maya (Antonio R. Frausto), Miguel Angel del Toro "Becerillo" (Ramón Vallarino), Meliton Botello (Manuel Tames), Rodrigo Perea (Carlos Lopez "chanfro"), Máximo Perea (Raul de Anda), e Martin Espinosa (Rafael F. Muñoz), que são conhecidos como "Los Leones de San Pablo". Os *Leones* decidem juntar-se a Francisco Villa (Domingo Soler) e ao seu exército conhecido como "Division del norte". O grupo promete lealdade a Villa e lutar na Revolução o quanto for preciso para conseguirem o respeito e a admiração de seu chefe.

O filme começa com um dom de esperança e de que a Revolução pode trazer melhorias para a população, mostrando Villa como um líder popular que distribuem comida e promete terras para a população. Porém, o filme começa a mudar de tonalidade quando as forças de Villa começam a sofrer diversas derrotas no campo de batalha e os "*leones*" passam a perceber que experiências revolucionárias são marcadas por privações e sofrimentos.

Durantes os confrontos uma a um, os "leones de San Pablo" vão padecendo no campo de batalha. O primeiro a morrer foi Máximo Perea quando foi instigado por Villa a roubar uma metralhadora do exército inimigo que estava massacrando a "división del norte". Após seus amigos distraírem alguns soldados, Máximo consegue laçar a metralhada e foge com seu cavalo indo ao encontro de Villa. O soldado coloca a arma na frente de Villa e recebe elogios e acaba caindo morto em cima da metralhadora, só assim percebemos que o mesmo foi atingido fatalmente.

O segundo "leone" a morrer foi Martin Espinosa em um ataque a fortaleza de Torreón. Após diversas investidas, os revolucionários não conseguiam entrar na fortelza, então Martin Espinosa se aproxima de maneira sorrateira, escondido pelas sombras o mais próximo possível do local para tentar lançar uma bomba, no momento do lançamento o mesmo é avistado por soldados federais e alvejado diversas vezes, porém antes de desfalecer Espinosa consegue lançar a bomba soltando um forte brado de "Viva Villa!",

logo caindo morto logo em seguida, porém conseguindo abrir parte do muro da fortaleza, possibilitando que o exército villista entrasse e tomasse a fortaleza.

A batalha revolucionária continua e a “*división del norte*” segue tomando diversas cidades. Para conseguirem tomar uma cidade Tiburcio, “Becerillo”, e Meliton, junto com outros três soldados villistas, se apresentam como desertores do exército de Villa para unir-se aos federais, na tentativa de enganá-los e fazer um ataque surpresa. Desconfiado, o general federal afirma que os três “*leones*” ficaram de prisioneiros e se os outros três soldados não voltarem com as outras pessoas como combinado, eles seriam executados. Como os outros soldados não regressaram, os “*leones*” são sentenciados à forca, porém quando os mesmos seriam executados, Rodrigo Perea aparece com outros soldados para resgatá-los, porém durante o confronto Perea é atingido por um soldado amigo e acaba falecendo.

Ao regressarem para uma cidade onde estava Villa, o mesmo chama os três “*leones*” sobreviventes; Tiburcio, “*Becerillo*” e Meliton para elevados ao grupo chamado “*Dorados de Villa*” guarda pessoal do líder mexicano, formado por seus melhores soldados. Os três amigos ficam contentes e resolvem comemorar em uma cantina da cidade. Ao chegarem ao local, encontram outros revolucionários e todos sentam-se juntos em uma mesa. Um soldado afirma que estão em trezes homens em volta da mesa e isso traz má sorte, dizendo que alguém deveria morrer naquela noite. Após algumas discussões, resolvem fazer um tipo de jogo, que todos sentariam em círculos e lançariam uma arma para o alto para que ela disparasse. Segundo eles, a bala atingiria o mais covarde do grupo de merecia morrer. Todos aceitam o desafio e Tiburcio lança a arma que acaba acertando seu amigo Meliton. O “*leon*” atingido disse afirma que para mostrar sua coragem irá mostrar como um “*leon de San Pablo*” morre e desfere um tiro em sua cabeça.

Sobrando apenas dois “*leones*” os mesmos começam a questionar o sentido da luta e da morte de seus amigos. Quando os mesmos estão se preparando para entrar na batalha pela cidade de Zacatecas, “Becerillo” adoece devido à varíola. “Becerillo” fica em uma vagão de trem, quando o general Fierro, braço direito de Villa ordena que o “*leon*” seja queimado vivo ou morto para que não contamine o resto da tropa. Tiburcio fica extremamente

revoltado com a situação, mas acaba obedecendo as ordens, então primeiro atira em seu amigo, depois ateia fogo no corpo de “*Becerillo*”.

Após o acontecido, Tiburcio fica desconsolado com a situação e Villa vai a sua direção. Antes que Tiburcio pudesse falar algo Villa afirma para o mesmo se afastar, pois pode estar contaminado e ordena que ele ficasse no acampamento e não o acompanhe na batalha. O último “leon” acaba se desiludindo totalmente com Villa e com a Revolução e o filme termina com Tiburcio caminhando de volta para casa em cima de uma linha férrea a noite.

Além desse final, existe um final alternativo²⁶ que foi censurado na época de seu lançamento. Nesse outro final, mostra Tiburcio em sua casa com seu filho, esposa e uma filha. Villa encontra o mesmo e pede para que o “leon” volte a lutar ao seu lado. Tiburcio parece muito tentado a aceitar a proposta, mas quando olha para sua mulher e filha recusa a luta. Os dois entram na casa de Tiburcio e sua esposa serve *tortillas* para Villa. O mesmo chega a trocar algumas palavras com a filha de Tiburcio, afirmando que o mesmo não pode deixá-las sozinhas. Então Villa pede para que Tiburcio saia da casa para buscam outro soldado, nesse meio tempo ouve-se dois tiros dentro da casa, logo em seguida Villa sai e afirma que agora o “leon” não precisa mais se preocupar com sua família e já pode seguir o exército. Tiburcio pega a arma de um soldado e mira para Villa, porém excita em atirar e acaba sendo alvejado de maneira fatal por Fierro.

Villa fica furioso com o ocorrido, pois não queria Tiburcio morto, durante a discussão, eles ouvem o filho de Tiburcio chorando. Villa se aproxima e pergunta o que o menino quer fazer, o mesmo responde, “ir com Pancho Villa”. Assim, nessa versão, o filme termina com o exército de Villa saindo da fazenda acompanhado do pequeno filho de Tiburcio.

²⁶ Em 1973 a Filmoteca de UNAM (Universidade Autônoma do México) localizou uma cópia do filme em 16 milímetros muito deteriorada que continha um final alternativo e desconhecido até então. (RIERA, 1998). Em 2010, como parte das ações comemorativas do centenário da Revolução Mexicana, a Filmoteca da Unam produziu uma edição em DVD com a trilogia de Fernando de Fuentes, composta por “*El Prisionero 13*” (1933), “*El Compadre Mendoza*” (1933) e “*Vámonos con Pancho Villa!*” (1935) com os dois finais do filme. Os DVD’s foram remasterizados, apresentando uma melhor qualidade de imagem e de som.

3.1.4 Análise da Narrativa fílmica

O filme “*Vamonos con Pancho Villa!*” busca apresentar um Villa mais humano e menos mítico, como era costumeiramente apresentado em lendas e mitos muito difundidos na década de vinte entre a população mexicana através da oralidade, literatura e canções populares. Entretanto, o filme não busca representar um Villa enquanto bandido ou algo extremamente negativo. A obra apresenta um meio termo, desconstruir a figura de Villa mitificada e quase folclórica, mas não apresenta um Villa vilão que foi difundido oficialmente pelo Estado mexicano nos anos vinte. Ou seja, Villa é representado de maneira mais humana, com suas contradições, qualidades e defeitos. Lembrando que, como já comentamos nesse período o Centauro do Norte, não fazia parte do panteão de heróis oficiais do governo.

O filme inicia com o seguinte texto:

Esta película es un homenaje a la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante Rebelde Mexicano, supo infundir en los guerrilleros que le siguieron.

De la crueldad de algunas de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y las valles pacíficos de Francia. (00h 01min 45 seg – 00h 02min 12 seg).

Essa passagem apresenta a tônica do filme, que é corroborada pelas cenas seguintes. De Fuentes evidencia a violência da Revolução, porém ela não pode ser limitada a isso, pois essa facete também ocorreu em outros momentos históricos. O filme tenta isentar possíveis culpados dessa violência, como sendo algo inevitável em processos revolucionários.

O termo utilizado “*desconcertante*” para definir Villa remete a algo ambíguo. Não é um adjetivo bom ou mal, sendo algo indefinido, ressaltando essa proposta do filme de desconstruir, porém sem construir uma visão negativa. Da mesma forma, o filme, segundo o texto, não é em homenagem a Villa, e sim aos valores que Villa conseguiu imputar em seus seguidores, principalmente a lealdade.

O filme evidencia que a lealdade que os “*leones*” possuem é para com Pancho Villa e não pela Revolução. Em diversos momentos, eles sentem a necessidade de mostrar sua hombridade e lealdade para seu chefe. Logo,

quase todas suas ações são movidas por esse objetivo e não por ideais revolucionários ou sociais. Assim, ao retratar o personalismo do movimento villista e o poder carismático de seu líder, o filme transparece a falta de um propósito objetivo do movimento e a falta de um plano ideológico que marca o movimento villista dentro da Revolução no filme.

O caminho que De Fuentes utiliza para fazer o processo de desmistificação de Villa é bem interessante. A história gira em torno dos atos dos seis “*leones de San Pablo*”, porém Villa acaba sendo o centro das ações dos outros personagens, bem como dos principais desdobramentos do filme. No início da obra, durante uma reunião dos “*leones*” da casa de Tiburcio, todos entram em consenso de que a única saída da Revolução é unir-se a Villa e decidem procura-lo para ingressar na *Divisão del Norte*. A primeira cena em que Villa aparece, ele está em um vagão de trem distribuindo milho para as pessoas que estão a sua volta e prometendo terras para todos quando ganhar a Revolução.



00h 12min 55seg

Essa cena que se segue é importante para entendermos o processo de desconstrução utilizado por De Fuentes. Como podemos ver no *frame* acima, Villa é visto em destaque da multidão por estar em um plano de imagem mais elevado, podemos ver na imagem a população na altura de suas pernas, repesando uma ideia de superioridade de Villa. A câmera muda de posição, mostrando uma cena em que os rostos dos camponeses é vistos de cima para baixo, como se estivéssemos olhando através dos olhos de Villa. Essa postura de câmera remete um Villa herói do povo, que luta para distribuição de terra e comida para seu povo. Essa primeira visão, assegura aos “*leones*” de que os mesmos fizeram decisão correta de juntar-se ao exército de Villa.

Depois da primeira batalha, a admiração e lealdade dos “*leones*” por Villa se fortalece quando o mesmo insiste que Rodrigo Perea fique com uma pistola que o mesmo havia conseguido em um confronto. Rodrigo queria presentear Villa com o objetivo, porém Villa recusa dizendo que quem conseguiu a arma deve aproveitá-la. Além disso, Villa diz que prefere a sua, porque ela já o conhece. Em seguida, ele demonstra sua habilidade com a arma, atirando em um cacto sem sacar a arma de seu coldre, pois o mesmo tinha um furo no local do cano, possibilitando que ele atirasse sem retirar a o resolver. A dificuldade em efetuar o disparo demonstra a destreza de Villa com sua arma e sua inteligência em combate, requisitos que podem ser vistos como necessários para ser dirigentes de combatentes. Os “*leones*” ficam ainda mais impressionados com o chefe, aumentando ainda mais a lealdade que eles nutriam por Villa.

Entretanto, na medida em que o filme avança, a representação de Villa vai alterando-se. O filme busca distanciar-se da visão lendária de Villa e uma das maneiras para fazer isso é enfatizar sua frieza e crueldade. Um exemplo disso é quando ele manda executar uma banda de músicos, pois todos os pelotões já possuíam uma. O filme ainda mostra uma dualidade no caráter de Villa. Quando um soldado lhe pergunta se deve fuzilar a banda de músicos, o mesmo responde “No hombre, Qué bárbaro! Pobres músicos. Que los incorpore en una de las brigadas.” Quando recebe a notícia de que todas já possuem suas bancas, responde irritado “Pues entonces, que los fusilen,

hombre. Que me vienen a preguntar? A mí, nada". (00h 54min 01seg – 00h 54min 14seg).

Os “*leones*” com quem o filme nos motiva a nos identificarmos, completam o processo de distanciamento da personagem de Villa. Sua dureza e frieza transparecem quando as mortes dos “*leones*” ocorrem. Quando morre o primeiro, Máximo, Villa apenas dá umas palmadas no corpo do “*leon*”. Quando morre o terceiro, Rodrigo, Villa demonstra pouca tristeza e diz que é uma lastima, porém afirma que todos morrerão um dia. Por último, o processo de distanciamento ao público de Villa se completa na cena final, quando este chega para revisar o vagão contaminado, no qual estava o último “*leon*” doente. Tiburcio, que estava profundamente triste pela morte de seu amigo, abre um sorriso quando avista Villa se aproximando e vai a seu encontro. Porém, Villa com medo que pudesse se contaminar com a varíola, mantém Tiburcio a distancia e o impede de seguir junto com as tropas. Após esse contato, Tiburcio termina por se desiludir com Villa e, conseqüentemente, com a Revolução. Tiburcio não consegue aceitar a frieza que Villa lhe tratou e decide voltar para sua casa.

O final censurado do filme evidencia ainda mais a crueldade e frieza de Villa. Depois de alguns anos, Villa retorna a casa de Tiburcio para que o mesmo volte para seu exército. Tiburcio fica muito animado, e parece que, mesmo após tudo o que aconteceu, o mesmo ainda nutre admiração e lealdade por Villa. Entretanto, Tiburcio acaba desistindo da ideia, afirmando que não pode deixar uma mulher e filha em sozinhas. Para resolver a questão, Villa mata a esposa e a filha de Tiburcio, para que o mesmo não tenha mais desculpas para não seguir seu bando. Essa cena, sem dúvida, é uma das mais fortes do filme, terminando por distanciar-se por completo da imagem do Villa mítico.

Assim, percebemos o processo de transformação da imagem de Villa ao longo do filme nessa trajetória de distanciamento da imagem mítica. O filme começa mostrando uma imagem próxima desse Villa idealizado como herói e terminar com o aposto.

Outra representação importante da imagem de Villa é sua postura militar. O filme retrata um Villa muito mais parecido como um militar de carreira

do que com um guerrilheiro ou um sujeito que aprendeu a lutar através de suas experiências em campo de batalha.

Así pues, la administración de Cárdenas tenía mucho interés por que se llevara a cabo la producción de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* En este filme ya no se representa al guerrillero norteno como un bandido, tampoco es el rebelde sin causa que las antiguas administraciones habían querido mostrar. Antes bien, Villa es interpretado como un estratega sobrio, lógico, calculador y hasta un tanto impersonal y frío. Estas características estaban lejos de ser adjudicadas a Pancho Villa en un ambiente público tan sólo unos años antes, ya que la propaganda posrevolucionaria asociaba a Villa con la barbarie, el crimen, la pasión desbordada y con el arrojo suicida. Sin embargo, el Pancho Villa de la película se asemejaba más al militar de carrera concebido por la clase burguesa. El Villa que presenta de Fuentes parecía tener muy poco que ver con la clase popular de la cual había surgido y con la que siempre se había identificado. (CHÁVEZ, 2013, P. 72).

Vale lembrar que De Fuentes era proveniente de uma classe média mexicana, assim, seu olhar está influenciado pela visão de seu contexto de formação familiar que, consciente ou inconsciente, acaba por influenciar a construção cinematográfico do diretor. Segundo Julia Tuñón, De Fuentes:

Observa la guerra desde los años treinta, desde una perspectiva suficientemente distante como para poderla criticar, pero suficientemente cercana como para dolerse todavía. La observa la familia, como seguramente la vivió la clase media y la pequeña burguesía a la que pertenecía el director: con impotencia, marginada de las decisiones, tratando de salvar las vidas personales y las posesiones. (TUÑÓN, 2010, p. 232-233).

Tanto a figura de Villa como as mortes dos “leones” mostram uma desilusão com o movimento armado. Conforme as mortes dos personagens passam do heroico para trivial, vemos uma crítica no sentido de um desmantelamento das ideias revolucionárias, até um fim no qual não se sabe mais o real motivo da luta. Como se a Revolução fosse morta por ela mesma.

Máximo morre de maneira heroica ao conseguir retirar uma metralhadora do inimigo que impedia que os villista avançassem no campo de batalha. Após o mesmo entregar a metralhadora para Villa, ele cai morto em cima da arma. Martín segue o mesmo destino heroico de morrer para vencer uma batalha. Durante um cerco a um forte, Martín se arrisca para atirar uma bomba que pudesse destruir a parede do forte e possibilitar que os villistas entrassem no local. Após ser atingindo, antes de desfalecer, Martín ascende

um ultimo explosivo e o lança com o grito “*Viva Villa*”. Após destruir o muro com seu explosivo, seu corpo cai e fica esquecido abraçado por um maguey.

As outras mortes dos “*leones*” perdem esse sentido heroico e pode ser entendido como uma metáfora da autodestruição da Revolução. Rodrigo é morto pelo fogo amigo, quando soldados villistas tentam o resgatar. Melinton morre com os “*leones*” participam de um jogo suicida em uma cantina. No jogo, os “*leones*” e outros villistas sentaram em roda e com a luz apagada deveriam lançar um revolver para cima e o disparo deveria acertar alguém da roda. Há uma breve discussão sobre quem iria lançar a arma e por fim, Tiburcio a lança. Ao ascenderem as luzes percebem que Meliton foi atingido. Como o mesmo não morreu com o tiro que atingiu seu abdômen, os homens protestam e Meliton para respaldar sua valentia, acaba desferindo um tiro em sua cabeça. Miguel Angel foi acometido por varíola e com medo que a doença se espalhasse entre os outros soldados o médico do bando, junto com o general Fierro, afirmar que o mesmo deve ser queimado vivo ou morto. Tiburcio não admite a ideia de que seu amigo seja queimado vivo e decide fuzilar seu amigo antes de colocar fogo no corpo do mesmo. Podemos destacar que nessas duas ultimas mortes, Tubircio está diretamente envolvido nos assassinatos, reforçando a ideia da revolução ter sido morta pelos próprios revolucionários. Se considerarmos o final alternativo, Tuburcio ainda é assassinado por Fierro.

Dessa forma, é possível ver uma crítica a revolução e a maneira com que ela foi desenvolvida. As mortes tornando-se cada vez mais banais, com se a revolução fosse perdendo seu sentido e se esvaecendo aos poucos e as mortes dos camponeses cada vez mais sem sentido. Para John Mraz, De Fuentes “[...] crea una metáfora del asesinato de la Revolución por los revolucionarios.” (MRAZ, 2010, p. 22).

Outra metáfora interessante utilizada por De Fuentes é a figura do trem. A utilização de trens durante a Revolução foi muito importante para o deslocamento mais rápido das tropas. Esse veículo foi muito utilizado no período revolucionário, principalmente por Villa e suas tropas. No filme, o trem ou elementos que fazem parte desse universo ferroviário, possuem destaque no enredo. Primeiro, ele aparece como um dos principais locais de recreação dos soldados, mostrando um pouco de seu cotidiano. Homens jogando cartas e

conversando, mulheres fazendo “*toritillas*”, por exemplo. Além disso, são nesses locais se realizam diversas cenas dramáticas do filme. A obra inicia em uma estação de trem, na qual Miguel Ángel é atacado por um oficial huertista por ter supostamente matado alguns soldados; Os “*leones*” se encontram com Villa em uma estação ferroviária e, quando o olham pela primeira vez, o mesmo está dentro de um vagão distribuindo comida para população; Quando três “*leones*” são capturados pelo exército inimigo, eles caminham sobre os trilhos do trem para serem enforcados, antes de serem salvos por seus amigos; Miguel Ángel encontra sua morte em um vagão de trem e, no final oficial, Tiburcio deixa o exército villista e segue caminhando desolado nos trilhos do trem até sua imagem sumir no escuro. Assim, a mesma forma que Villa e a Revolução aparecem no filme como uma esperança de mudança, a metáfora é de que o trem começa por prometer melhoras para população e acaba terminando como uma desilusão, da mesma forma que a Revolução foi na visão de De Fuentes. (MRAZ, 2010).

É interessante notar que, apesar de ter sido financiado pelo Estado, o filme aparece na contramão do discurso oficial sobre a Revolução Mexicana dos anos trinta. Os três filmes elaborados por De Fuentes (*El Prisionero 13*, *El Compadre Mendonza* e *Vamonos con Pancho Villa*), apresentam mais críticas do que exaltações sobre o processo revolucionário. Se olharmos para a historiografia sobre a Revolução Mexicana dos anos trinta, ela procurou elaborar uma escrita oficial, fomentada pelo Estado com objetivos de construir uma memória histórica sobre a Revolução, enfocando, principalmente, projetos vencedores, mostrando a Revolução como profundamente agrária, rural e popular, que rompeu com a grande imposição ditatorial de Porfirio Díaz, além de fazer uma análise global do evento (BARBOSA, 2001).

Esse primeiro grupo de escritores destacou os líderes e grupos de projetos vencedores da Revolução. Apesar de defenderem a participação da população do evento, seus líderes não são destacados. Dessa maneira, Zapata, Villa e Madero, por exemplo, são apresentados de maneira sucinta (BARBOSA, 2011). Muitas vezes os membros da chamada “Família da Revolução” são apresentados como se tivessem as mesmas orientações

políticas, enfatizando uma continuidade de ideias inexistente e tentando apagar as contradições de seus principais personagens.

Concomitante a essas discussões, à medida que os acontecimentos da Revolução foram se desenvolvendo e o Estado foi se consolidando, principalmente após a promulgação da constituição de 1917, a Revolução passou a ser vista como um elemento em potencial para construção de um mito legitimador de ações. Começou, então, uma batalha para apropriar a Revolução para sustentar determinada ideologia e governo que estava se fortalecendo a partir dos anos vinte. (CAMARGO, 2013).

Logo após a criação do Partido Nacional Revolucionário (PNR) em 1929, surgiu a necessidade de construir um grande relato sobre a Revolução Mexicana que justificasse a chegada ao poder dos membros do partido, bem como construindo a imagem do partido ser o verdadeiro herdeiros das ideias revolucionárias.

Assim, esse projeto de uma história oficial “sacraliza al movimiento revolucionario, exalta sus héroes, borra las contradicciones internas y convierte los lemas y banderas de los conflictivos grupos revolucionarios en metas paradigmáticas de los gobiernos emanados de ese proceso” (FLORESCANO, 2004, p. 421)

Logo, essa historiografia tentava legitimar algumas ações do governo, como por exemplo, exaltar os projetos vencedores da revolução. Vale lembrar que o Partido Nacional Revolucionário, esteve no poder de 1929 até 2000 de maneira ininterrupta. Dessa maneira, é possível perceber que alguns aspectos dessa primeira geração, estavam intimamente ligados a aspectos políticos oficiais. Além disso, esse projeto de uma história oficial se manteve e ganhou força no governo de Lázaro Cárdenas (1936-1940).

Em contrapartida, para Julia Toñón, alguns filmes mexicanos dos anos trinta, principalmente, a trilogia de De Fuentes são filmes:

dotadas de espíritu crítico y lucidez, que destacan las continuidades sobre los cambios, que muestran escepticismo en cuanto a los logros sociales del movimiento armado y que destacan el afán por el poder y el costo social que éste representa. El desarrollo de la industria cinematográfica afecta a los contenidos, que se hacen cada vez más estereotipados, oficialistas y acríticos. (TOÑÓN, 2010, p. 212).

Logo, a relação entre filmes sobre a Revolução Mexicana e a historiografia sobre o tema, acabam seguindo caminhos inversos. A partir dos anos quarenta e cinquenta, a historiografia passa a ser mais crítica, enquanto muitos filmes absorvem e reproduzem um discurso oficial. Iremos destacar mais esse processo de representação do discurso oficial no cinema através do filme “Emiliano Zapata” de 1970 em nosso próximo item.

Por fim, acreditamos que “*Vamonos con Pancho Villa!*” pode ser entendido como um elemento essencial do contexto mexicano dos anos trinta. Período esse que pode ser visto como confuso em relação a Revolução. Existiu um processo de construção oficial e ao mesmo tempo que não estava claro para muitas pessoas quais foram os reais benefícios de todo o processo revolucionário. Nesse período, a ferida aberta pela Revolução ainda estava aberta e suas consequências para o México não estavam bem definidas.

Julia Toñón afirma que:

La versión de De Fuentes marca las continuidades, la corrupción, la traición, la falta de ideales, el poder excesivo y la desinformación. No vemos en estas cintas la exaltación del triunfo sino la desilusión y el desgarramiento. De Fuentes parece estarle preguntando a su público espectador: ¿y a usted cómo le fue? (TOÑÓN, 2010, p. 233).

Assim, podemos perceber que houve ao longo do tempo, muitas interpretações sobre a Revolução Mexicana. Essas leituras diversas estão sempre relacionadas aos seus contextos de produção e dos seus produtores de maneira geral. O filme de De Fuentes nos mostra uma Revolução Mexicana marcada pela morte e desilusão, que acabou trazendo mais tristezas do que melhorias efetivamente. Contudo, essa visão mais crítica acaba perdendo força no cinema sobre a Revolução Mexicana e tornou-se cada vez mais uma ferramenta de legitimação oficial e um mais uma forma de construção de uma imagem revolucionária específica. Analisaremos esse processo através do filme mexicano “Emiliano Zapata”.

3.2 Zapata como herói nacional de Felipe Cazals e Antonio Aguilar

3.2.1 Contexto social e político do filme Emiliano Zapata

Durante os anos sessenta, o México viveu profundas transformações políticas, sociais e econômicas. Essas mudanças tiveram um profundo impacto na maneira com que a população, de maneira geral, via o Estado e sua própria identidade.

Durantes as décadas de 1940 a 1970, o México vivenciou um período chamado “Milagre Econômico”, contexto esse em que houve um constante crescimento econômico no país, iniciado pelas medidas tomadas pelo presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940). Segundo os autores Cornelius e Craig.

O sistema mexicano tem sido inclusivo, propenso à cooptação e à incorporação, antes que a exclusão ou a eliminação de forças políticas problemáticas. Procura incorporar o espectro mais amplo possível de interesses econômicos, políticos e sociais dentro do partido oficial e de suas organizações de massa, e grupos de oposição cujas atividades são sancionadas pelo regime. Na medida em que grupos dissidentes apareceram, seus líderes usualmente foram cooptados em organizações controladas pelo governo, ou novas organizações foram criadas sob os auspícios do governo como veículos para interesses emergentes (CORNELIUS; CRAIG *apud* CARVALHO, 1997, p. 97).

Dessa maneira, o governo mexicano conseguiu nesse período certa estabilidade política, haja vista que a economia estava em franco crescimento e havia poucas manifestações contrárias ao governo estabelecido (CARVALHO, 1997).

Segundo os autores Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer esse “Milagre Econômico” foi marcado por um forte investimento industrial nacional em detrimento de importações, ocasionando um processo de crescimento demográfico urbano acelerado e desordenado. Houve então um processo de

[...] subordinação da agricultura à industrialização, a urbanização, o crescimento sustentado de 6 por cento anuais em média, a estabilidade cambial e o equilíbrio de preços e salários. É também o período de plena vigência de um acordo central do sistema: a harmonia básica entre a elite política e a elite econômica, a aposta na construção de um setor industrial, comercial e financeiro mexicano. (CAMÍN; MEYER, 2000, p. 269).

Apesar de todo crescimento econômico desse período, nas questões sociais e políticas pouco foram as mudanças efetivas. Não houve uma distribuição de renda concreta na sociedade mexicana, havendo uma concentração de lucros nas mãos de grandes fazendeiros e empresários. (CAMÍN; MEYER, 2000). Nos aspectos políticos, o poder se concentrava cada vez mais no PRI, com poucas perspectivas de mudanças ou ascensão de outro partido político.

Logo, o “Milagre Econômico” mexicano começou a mostrar seus lados negativos para a população, que viveu um período de euforia, mas no início dos anos sessenta, começou a colher os frutos amargos desse processo.

Dessa maneira,

Houve, no entanto, um lado negro do milagre econômico mexicano. Dos anos 50 até a metade da década de 1970, a propriedade da terra e do capital se tornaram crescentemente concentradas. A desigualdade de renda entre os indivíduos também aumentou, num momento em que, dado o nível do desenvolvimento mexicano, a distribuição nacional da renda deveria estar se deslocando na direção de uma maior igualdade. De fato, a concentração de renda no México dos anos 70 parecia estar em níveis mais elevados do que em 1910, antes de eclodir o processo revolucionário. No final dos anos 70, enquanto 70% dos indivíduos mais pobres recebiam somente 24% da renda total disponível, os 30% mais ricos recebiam 76% da renda nacional (CORNELIUS; CRAIG *apud* CARVALHO, 1997, p. 105).

A partir dos anos sessenta, a situação de conforto do PRI começa a mudar e o “Milagre Econômico” começou a apresentar seus primeiros sinais negativos. Durante os anos quarenta e cinquenta, o governo *priista* quase não recebia críticas abertas em grande escala. No cinema, por exemplo, não houve críticas mais contundentes ao Estado, mesmo nos filmes que trataram da Revolução Mexicana, o evento máximo de legitimação do governo mexicano, não havia nenhuma crítica ao processo revolucionário.

É importante lembrar que os líderes do PRI, se auto proclamavam herdeiros da Revolução, por isso houve todo um processo de construção de uma versão oficial do movimento, pois esse era o maior trunfo legitimador do novo Estado mexicano que surgiu após o período revolucionário. Assim, essa versão oficial foi construída por diversos elementos, entre eles o cinema e a historiografia.

Dessa maneira, os anos sessenta marcam um processo de crítica a essa versão oficial da Revolução, o que ocasionou críticas ao modelo político vigente no período.

Ainda durante os anos sessenta e setenta houve uma ampliação de obras historiográficas que questionaram a ideia da Revolução enquanto um movimento heterogêneo, com grandes rupturas com o modelo político de Porfírio Díaz e o próprio legado desse evento. Essas obras e autores fazem parte de um grupo chamado de “revisionismo” historiográfico da Revolução Mexicana (BARRÓN, 2004).

Segundo Álvaro Matute os primeiros “revisionistas” não foram propriamente historiográficos e sim políticos, “cuyo objeto no era precisar interpretaciones históricas, sino discutir el rumbo que estaba tomando el país, bajo el amparo de una Revolución mexicana convertida en ideología, que poco tenía ya que ver con la realidad”. (MATUTE, 2000, p. 4). Essas críticas surgiram, principalmente, devido à realidade econômica mexicana no período, na qual ainda havia uma grande desigualdade social, poucas distribuições de terras e grande concentração de riquezas nas mãos de pequenos grupos. Essa realidade não condizia com os pressupostos pregados pela Revolução, muito menos com o discurso oficial sobre o legado desse evento.

Desta maneira, os “revisionistas” refutam a ideia de que a Revolução Mexicana teve um caráter totalmente popular, como era defendido pela historiografia oficial dos anos anteriores. Eles afirmavam que todo movimento foi encabeçado por grupos da elite mexicana, sendo o movimento popular pequeno e com pouco tempo de vida. Logo, essa geração de historiadores criticaram as raízes da própria Revolução, pois, segundo eles não houve uma ruptura com o sistema econômico e político anterior a 1910. Para esses autores poucas foram as trocas significativas na distribuição de terras e riquezas na sociedade mexicana. Por fim, esses autores concluíram que houve muito mais continuidades do governo de Díaz do que rupturas com o antigo regime (BARRÓN, 2004).

Como exemplo dessas discussões, podemos citar o livro de Adolfo Gilly “*La revolución interrumpida*” que é uma peça-chave importante. Segundo Barbosa, “Adolfo Gilly, inova ao direcionar o clímax da luta de classes para a

tomada da Cidade do México pelos exércitos populares de Villa e Zapata, em dezembro de 1914, e ao afirmar que o zapatismo foi o fator decisivo na evolução dos acontecimentos”. (BARBOSA, 2001, p. 176).

A principal tese de Gilly, é que a Revolução foi interrompida porque os movimentos sociais mais radicais foram derrotados e não chegaram a ocupar o poder de maneira efetiva. Assim, a tomada da Cidade do México por Villa e Zapata foi crucial, pois marca o auge do movimento camponês. Entretanto, como eles não se mantiveram no poder, outros grupos políticos ocuparam o Estado, impedindo que houvesse uma “verdadeira” revolução popular (BARBOSA, 2001). Desse modo, o evento mexicano passou a ter várias definições como inconcluso, interrompido, revolta e rebelião (KNIGHT, 1986).

Por fim, a historiografia “revisionista” trouxe como característica uma produção com uma grande diversidade de enfoques, temas e personagens. Utilizando novas fontes, lançou perguntas diferentes das elaboradas pela primeira geração, ampliando ainda mais o leque de possibilidades de análises sobre a Revolução Mexicana.

Além da historiografia, outras formas de expressão começaram a criticar de maneira mais profunda o governo mexicano através da Revolução. Alguns filmes dos anos sessenta passaram a ser mais críticos nessa perspectiva. Quiçá, o filme mais emblemático nesse sentido tenha sido “*La sombra Del caudillo*” de 1960, do diretor Julio Bracho.

“*La sombra del caudillo*” foi baseada em um romance homônimo escrito por Martín Luis Guzmán de 1929. O filme narra de maneira crítica alguns eventos políticos que ocorreram nos anos vinte, mostrando um jogo político baseado em traições, corrupção e morte. Assim, o filme deixa claro que para manter-se no poder, o grupo vencedor da Revolução se utilizou de diversos meios ilícitos para se perpetuar.

Apesar de ter tido o apoio do governo mexicano, inclusive para filmar cenas na câmara dos deputados e no Castelo de *Chapultepec*, o filme não pode ser exibido no México, pois o governo percebendo o teor crítico da obra, rapidamente proibiu sua circulação.

A principal justificativa para a censura foi que a película pintava uma imagem negativa do exército mexicano, mas os motivos foram além dessa justificativa. Segundo Héctor Domínguez Ruvalcaba:

La película habla de personas que están vivas y se ven urgidas a silenciar la denuncia pública, y a la vez estas personas son autoridades militares; y siendo el ejército un tema tabú, la censura que se ejerce cobra sentido desde la lógica de un Estado autoritario militarista, para el cual la figura del caudillo no es sólo un hombre que abusa del poder, sino también el símbolo de un sistema político autoritario. (RUVALCABA, 2010, p. 535).

Nesta acepção, o filme em questão atacava a própria organização do sistema político mexicano que se dizia herdeiro do processo revolucionário, mostrando que esse modelo foi construído com base em traições, mortes e autoritarismo.

“La Sombra del Caudillo” permaneceu enlatada por cerca de trinta anos, sendo lançada oficialmente no México apenas em 1990, em homenagem póstuma ao seu diretor Bracho, que faleceu em 1978.

Concomitantemente a essas questões, os anos sessenta no México ainda viram o levante de diversos movimentos estudantis eclodirem. Sem dúvida nenhuma, o movimento de 68 foi o mais emblemático. Durante esse ano, diversos estudantes universitários se organizaram para protestar contra a má qualidade do ensino superior e dos gastos excessivos do governo com os jogos olímpicos que iriam acontecer naquele mesmo ano e com a Copa do Mundo de futebol que aconteceria em 1970, utilizando o lema *“¡No queremos Olimpiadas, queremos revolución!”*. (BARBOSA, 2001).

No dia dois de outubro de 1968, dez dias antes do início dos jogos, vários estudantes se reuniram na Praça das Três Culturas para pressionar e criticar o governo mexicano. Foi quando houve um confronto entre estudantes e a polícia, no qual dezenas de estudantes foram assassinados. Esse evento ficou conhecido como o “Massacre da Praça de *Tlatelolco*”

Essa situação agravou um sentimento de grande desilusão na população mexicana e fortaleceu uma visão de um governo antidemocrático e repressor, levando a uma nova visão sobre o Estado pós-revolucionário e o que, de fato, havia sido construído após o evento de 1910.

Dessa maneira, o sexênio de Luis Echeverría Álavéz (1970-1976), começou marcado pela tentativa de recuperar a imagem do governo mexicano e, principalmente, do PRI. Nesse sentido, foram tomadas diversas medidas propagandistas para amenizar os danos causados na imagem desse sistema político. Para tanto, o cinema foi uma das principais ferramentas propagandistas do governo mexicano.

3.2.2 Produção do filme Emiliano Zapata

O filme “*Emiliano Zapata*”²⁷ surgiu em um contexto no qual o cinema mexicano passou a ser visto como uma importante ferramenta propagandista para o governo. O presidente Echeverría estava consciente da importância do cinema como instrumento propagandista. Durante seu mandato, fez um grande esforço para re-alavancar o cinema mexicano que nesse período, estava em decadência. Buscou a elaboração de um “*nuevo cine nacional*” e apoiou a participação econômica efetiva na indústria cinematográfica nacional.

Deste modo, o governo de Echeverría possuía como meta:

[...] la superación artística del cine mexicano, así que, por medio de una retórica nacionalista, se le encomendó a la industria cinematográfica patrocinada por el Estado mexicano la misión de educar a los espectadores, y en consecuencia, el cineasta debía estar consciente de la función social de sus creaciones. (MUÑOZ, 2010, p. 549).

Durante o governo de Echeverría houve um grande número de produções fílmicas patrocinadas pelo Estado, com o objetivo de atuarem como propagandistas do mesmo. O próprio presidente em um discurso pediu aos cineastas mexicanos que elaborassem filmes sobre os heróis mexicanos e sobre grandes temas sociais e a Revolução Mexicana. (MUÑOZ, 2010).

Consequentemente, sob a tutela do Estado, os filmes deste período, passaram por diversos crivos de censura, pois só seriam patrocinados filmes que ajudassem a reconstruir uma imagem positiva do governo mexicano.

Nesse sentido, Antônio Aguilar foi um dos primeiros a encabeçar essa proposta oficial e utilizou-se do livro *Zapata y la Revolución Mexicana*, de John Womack Jr para começar a desenvolver seu roteiro sobre Emiliano Zapata. Nos anos setenta Aguilar já era um conhecido ator mexicano, famoso por suas interpretações de Pancho Villa em filmes anteriores. Segundo Muñoz, Aguilar

²⁷ *Emiliano Zapata*. Título original: *Emiliano Zapata*. Ano: 1970. País: México. Diretor: Felipe Cazals. Atores: Antonio Aguilar (Emiliano Zapata), Jaime Fernández (Otilio Montaño), Carlos Fernández (Torres Burgos) Mario Almada (Eufemio Zapata), Patricia Aspíllaga (Josefa Espejo), David Reynoso (Pancho Villa), Jorge Arvizú (Francisco I. Madero), Fernando Mendoza (Victoriano Huerta). Roteiro: Mario Hernández, Antonio Aguilar y Ricardo Garibay. Música: Paul Sawtell e Berf Shefter. Fotografia: Alex Phillips Junior. Producciones Águila. Duração: 120 minutos. Western; Revolución Mexicana. Biográfico.

recebeu o convite do antecessor de Echeverría, Gustavo Díaz Ordaz, para fazer um filme sobre Emiliano Zapata. (MUÑOZ, 2010).

Assim, Aguilar foi o roteirista, produtor executivo e ator principal do filme, que recebeu apoio financeiro do Banco Cinematográfico de México conseguindo inclusive, emprestar cavalos e equipamentos do exército mexicano para suas filmagens. Ao todo, o filme custou cerca de doze milhões de pesos mexicanos, sendo considerado uma superprodução do período pelos altos valores investidos. A obra foi premiada com *Diosa de Plata* de melhor filme de 1970, entregue pelo grupo de Periodistas Cinematográficos de México (PECIME). (MUÑOZ, 2010).

Mas, mesmo com todo esse apoio do governo mexicano, o filme não passou ileso pelo crivo da censura estatal. Em uma entrevista para o jornalista Roberto Ponce, da revista mexicana *Proceso* em junho de 1997, Antônio Aguilar comenta sobre as censuras que o filme recebeu. Segundo Aguilar:

El licenciado Mario Moya Palencia, que era secretario de Gobernación, la consideraba subversiva. Me dijo: “Para que usted la exhiba, tiene que hacerle estos cortes y estos otros”. Fueron 12 que tuve que hacerle, y le decía: “Pero oiga, no hay nada de subversivo. Es historia”. Pues no: ¡Pum! ¡12 cortes!

¿Cuáles?

Cuando, por ejemplo Zapata, por súplicas de Madero depone las armas, Madero va a Cuautla a hablar con Zapata y pide al Caudillo que deponga las armas por la paz de México. Pasan las semanas y en Cuernavaca, está Emiliano Zapata esperando a Madero en un hotel a que salga para ir a comer, y llega Eufemio y le dice: “Huerta viene ya atacando los pueblos en contra tuya”, y sale Madero y Zapata lo coge de los hombros y le reclama: “¿Por qué me engañó usted, señor Madero?” ¡Y corte! Otro tijeretazo dio Rabasa cuando Zapata increpa la traición de su compadre, Otilio Montaña, Zapata lo fusila. (AGUILAR *apud* PONCE, 1997, s/p).

Segundo Aguilar, esses cortes foram fatais para que o filme em questão não tenha sido lançado internacionalmente. Na entrevista citada, o mesmo disse que havia grande interesse da *20th Century Fox*, a mesma produtora responsável pelo filme “*Viva Zapata!*”, em distribuir o filme mundialmente, entretanto, após os produtores tomarem conhecimento dos cortes, desistiram de distribuir o filme. Além disso, Aguilar afirma que foi ameaçado de ser preso e o filme todo destruído se os cortes não fossem feitos. (PONCE, 1997).

Esses foram apenas alguns dos elementos que permearam a produção do filme. Acreditamos que visualizar toda essa trama que envolveu a elaboração da obra, nos ajudará a entender os discursos e as representações presentes no resultado final da obra cinematográfica.

3.2.3 Sinopse do filme Emiliano Zapata

O filme narra a história de Zapata durante a Revolução. A obra começa com Zapata sendo açoitado a mando de um fazendeiro pelo fato de Zapata ter desobedecido a suas ordens. Depois desse fato, Zapata começa a liderar um grupo de camponeses para recuperar terras que haviam sido roubadas de seu povo.

Logo após alguns ataques a fazendas, Zapata e uma comitiva de camponeses dirigem-se para uma audiência com o secretário de agricultura do país para tentar resolver a situação, porém sem obterem sucesso. Desiludido com a política atual, Zapata decide fazer sua própria justiça e começa a tomar diversas fazendas e dividi-las entre a população camponesa.

Após conseguir diversas fazendas, Zapata e seus líderes resolver fazer um documento contendo as principais ideias do movimento zapatista. O “*Plan de Ayala*” foi ditado por Zapata e o mesmo é o primeiro a assinar o documento em uma cerimônia assistida por todos seus soldados que concordam com as ideias contidas no documento.

Após diversas tentativas frustradas de vencer o exército zapatista, o governo mexicano resolve armar uma emboscada para Zapata. Envia um soldado infiltrado entre os zapatistas. Após conseguir a confiança de Zapata, o soldado o convence a ir à fazenda *Chinameca*, para fazer uma aliança com o fazendeiro local. Entretanto, ao chegar à fazenda, Zapata é fuzilado por diversos soldados, dando fim a luta zapatista.

3.2.4 Análise da Narrativa Fílmica

O filme inicia mostrando Emiliano Zapata sendo açoitado por um soldado do exército federal antes do início da Revolução. Após diversas chibatadas, o soldado caminha em direção ao seu superior. Durante o seu trajeto uma voz em *off* afirma que “la lucha de Emiliano Zapata no fue en vano. La revolución mexicana ha entregado a los campesinos más de setenta millones de hectáreas y ha realizado una profunda reforma agraria”. (00h 01min 05seg – 00h 01min 17seg). Essa será a tónica do filme de Zapata enquanto líder e mártir do povo mexicano em nome de sua luta pela reforma agrária.

É possível observar uma das primeiras diferenças com o filme “*Viva Zapata!*”, pois o filme mexicano apresenta um saldo positivo da Revolução, além de enfatizar a centralidade de Zapata na história das conquistas camponesas do México pós-revolucionário. Dessa maneira, Zapata não é representado como alguém contrário ao Estado consolidado após o termino da Revolução e sim, como um precursor do próprio Estado mexicano (CORONA, 2010). Enquanto no filme de Kazan, a preocupação com a questão agrária é pouco mencionada.

Durante todo o filme de Cazals, Zapata é retratado como indivíduo decidido e um líder incontestável. É possível perceber isso na cena da audiência dos camponeses com o secretário de agricultura. Nela, uma comitiva de camponeses se dirige até a secretária de agricultura para solicitar que terras que foram retiradas dos trabalhadores, sejam devolvidas. Zapata toma a frente da situação, expondo as mazelas dos camponeses e exigindo que as terras sejam devolvidas o quanto antes, enquanto os outros camponeses apenas observam seu líder discursando.

Podemos traçar um paralelo com uma cena muito parecida no filme “*Viva Zapata!*”. Na versão americana, acontece uma reunião parecida, porém a mesma é feita diretamente com o então presidente Porfírio Díaz. Além dessa diferença, acreditamos que o principal fator, seja a postura do personagem de Zapata nos filmes. No filme estadunidense, Zapata fica atrás dos outros camponeses durante quase toda a audiência, apenas no final da cena ele aparece para contestar as palavras do presidente. Não está claro seu papel de

líder ainda e seu discurso não é tão enfático em relação ao poder dos fazendeiros.

No filme mexicano, Zapata é retratado como líder desde o princípio. É ele que entra primeiro na sala do secretário e inicia seu discurso. Sua postura mostra claramente seu papel de líder e seus argumentos são claros, inclusive mostrando a dimensão das terras dos fazendeiros e a crueldade que os mesmos tratam os camponeses.

Essa diferença é crucial para entendermos a postura dos dois filmes. No filme de Kazan, Zapata é um líder em construção, que demora a entender seu papel e, algumas vezes, nega seu lugar de líder. O filme de Cazals, Zapata já é um líder nato, sabe de sua condição e em nenhum momento possui dúvidas sobre seu papel de líder e sobre a relevância dos ideais que ele defende. Percebemos no filme mexicano, que essa construção de Zapata, pode estar relacionada com a preocupação em construir uma ligação clara da luta camponesa com o México pós-revolucionário e a figura de Zapata como um dos percussores desse novo México, que estava desgastado no período da elaboração do filme.

Outro ponto enfático do filme mexicano é a constante tentativa de afirmar que os zapatistas não eram bandidos. Durante muito tempo, alguns grupos políticos no México, taxavam os zapatistas, como bandidos cruéis e sanguinários. Esse preconceito teve início durante a Revolução e se estendeu durante boa parte do século XX, segundo Ignacio Corona, “Venustiano Carranzalo consideraba “elindio insolente” [...] el general Pablo Gonzáles inició su campaña con una declaración en la que calificaba a los zapatistas de “bárbaros, asquerosos, sátiros, de instintos bestiales, felones y cobardes por naturaleza e incapaces de pelear limpiamente.” (CORONA, 2010, p. 617). Além dessas visões, Antônio Aguilar comentou que em alguns círculos militares, Zapata não eram bem visto. Segundo Aguilar, ele foi visitar o general Marcelino García Barragán, então secretário da Defesa Nacional, durante a produção do filme, para conseguir armas e cavalos. Durante a conversa entre os dois o general disse:

¿Y cuándo jijos de la chingada ese hijo de su chingada madre fue general? Ese cabrón fue correlón y correteaba por mil partes, debe hacer la vida de ese cabrón que está ahí Era una foto de don

Venustiano Carranza. Me salí con la cola entre las patas, aunque a final de cuentas sí me ayudó. (AGUILAR *apud* PONCE, 1997, s/p).

Não foi apenas no México que essa visão a respeito dos zapatistas circulou. Em 1934 o jornalista estadunidense H. H. Dunn publicou um livro chamado “*The Crimson Jester: Zapata of Mexico*”, no qual ele apresenta uma visão negativa sobre Zapata e os zapatistas. Nesse livro, o autor chama Zapata de o “Atila Moderno” por compará-lo a um bárbaro e bandido. Mesmo durante a produção do filme “*Viva Zapata!*” houve críticas ao personagem em questão. O cineasta estadunidense, Howard Hawks, que foi o primeiro diretor do filme “*Viva Villa!*” (1934), afirmou em uma entrevista que Zapata foi um dos maiores assassinos que viveu no México, simplesmente um bandido que não possuía características positivas. (RIERA, 1989).

Assim, o filme de Cazals se esforçou para romper com essa visão, haja vista que para os planos do governo mexicano do período, não seria possível unir essa visão negativa de Zapata com a imagem de um Zapata como um dos percursores do Estado Moderno mexicano.

Uma das primeiras cenas que mostram essa preocupação é sobre uma reunião entre Zapata e outros líderes campesinos locais. Segue o diálogo:

Torres Burgos: Para que nadie pueda acusarnos de bandidos. Es necesario que contemos con honramientos formales y un programa bien definido unificarlos formando un solo jefe.

Campesino: ¿Y ese quién es?

Torres Burgos: Emiliano Zapata. (0h19min35seg - 0h19min50seg).

Neste ponto percebemos que essa preocupação em não serem chamados de bandidos, pode ser resolvida com uma organização que segue dois elementos, um plano de ação e um líder. O plano de ação será apresentado posteriormente, o “*Plan de Ayala*” e o líder já está definido: Zapata.

Para reforçar essa ideia em duas cenas, Zapata retoma essa discussão. Na primeira, ele avisa todos que “el primero que se robe una gallina, lo ejecuto con mis propias manos.” (0h31min40 – 0h31min45seg). Em outra cena depois de conquistarem uma cidade, Zapata reforça a ordem e avisa para que não haja qualquer tipo de pilhagem.

Para resolver de uma vez essa questão, o filme apresenta um discurso de Zapata muito claro sobre esse ponto. Em uma cena anterior Zapata vê um jornal no qual o chamam de bandido e assassino, isso o incomoda muito, pois o mesmo afirma que as calúnias podem ferir mais do que balas. Na cena seguinte mostra o “*Plan de Ayala*” gestado de maneira mais clara. Nessa conversa de Zapata com um de seus generais, ele profere o seguinte discurso:

La diferencia entre un hombre que pelea por los suyos y un bandido creo yo, es que el bandido tiene que robar y matar, pero para nada. No más porque es bandido. A lo que otro no. El otro trae un pensamiento, necesidad muy grande y no es que quiere robar o matar, es que tiene que para buscar resolver ese pensamiento, necesidad tan grande que trae. Como traemos nosotros por la tierra. (0h43min22seg – 0h44min10seg).

Logo, Zapata deixa claro que as mortes e outras coisas, são decorrência do processo de luta por um ideal maior, corroborando com o que foi dito no início do filme, que afirma que sua luta não foi em vão. No decorrer de sua fala, o mesmo ainda afirma que se pudesse parar de lutar o faria, porém antes que as terras fossem devolvidas para os camponeses, isso seria impossível.

Assim, como escrevemos anteriormente, o filme apresenta um esforço de desconstruir a imagem negativa de Zapata que pairava em alguns seguimentos sociais. Na região sul e centro-sul do México, locais onde Zapata atuou, sua imagem entre a população é muito positiva, mas isso não ocorre em outras regiões do país. Dessa maneira, a imagem de Zapata foi evocada pelo governo de Echeverría para melhorar sua relação com os camponeses e com a população em geral, que havia sido desgastado após os acontecimentos de 68. Por isso, o enfoque tão grande do filme em desvencilhar a imagem de Zapata enquanto bandido e fortalecer sua imagem de líder popular e de agente da reforma agrária que foi levada a cabo de maneira mais ampla pelo governo de Cárdenas.

Sem dúvida, a concepção do “*Plan de Ayala*” adquire uma grande importância na narrativa do filme, tornando-se uma cena chave para entendermos o discurso presente no mesmo. A cena em questão dramatiza a criação desse importante documento como resultado intelectual e de análise política de Zapata. A cena mostra um Zapata inspirado ditando algumas premissas-chaves do Plano, consciente de toda carga política e social de seus

argumentos, quiçá, prevendo o que seria as bases para uma nova nação. Zapata não aparece atormentado pelo analfabetismo, como em “*Viva Zapata!*”, além do mais, ele será o primeiro a assinar o plano, sabendo de sua relevância e significado histórico de seu ato. Desse ponto de vista, esse é o núcleo temático do filme. A representação de um Zapata como uma figura chave na fundação de um novo Estado mexicano. Ele não aparece apenas como um grande líder militar, mas, sobretudo, como um importante líder intelectual do componente ideológico em que se inscreverá a reforma social fundamental da Revolução: a restituição das terras aos camponeses e comunidades indígenas.

A cena que apresenta os líderes zapatistas assinando o “*Plan de Ayala*” ressalta a preocupação de não serem tidos como bandidos, bem como a centralidade de um programa político organizado e estruturado. Zapata presentes a assinar o documento, olha para seus amigos e fala:

A todos nosotros nos conocen como los bandidos del sur, esto dicen para acabar con nosotros. Pero no somos bandidos, somos hombres con Dios y con ley. Con Dios porque nada tenemos. Con ley, porque aquí estas escrito ya. Lo que lo firme se compromete a luchar y sacrificar su vida por los ideales aquí escritos (00h 46min 37seg – 00h 47min 18seg).

Após essa fala, Zapata assina o documento com firmeza. A cena nos mostra a convicção de Zapata em assinar o papel, no qual está escrito os principais ideais do movimento zapatista. Percebemos um Zapata decidido de seu papel de líder e da importância de construir um movimento organizado. Essa cena busca construir uma visão de um movimento zapatista que possuía um plano devindo e objetivos claros, tentando desmistificar uma ideia que durante muito tempo foi imputado sobre aos zapatistas, principalmente pelo próprio governo mexicano, de que o exército zapatista eram totalmente desorganizados e formados por bandidos. (BARBOSA, 2010).

Na continuação da cena, após Zapata e outros líderes assinarem o Plano, o mesmo se dirige a um grande grupo de soldados zapatistas que assistem atentamente o fato e com o documento em mãos afirma:

En virtud de que la inmensa mayoría de los ciudadanos mexicanos no son dueños de los terrenos que pisan, las tierras, las aguas y los montes serán expropiados en beneficio de los camponeses, para que así tanguen lo que corresponde. (0h48min06seg – 0h48min37seg).

Após esse discurso, se faz necessário uma breve leitura de alguns elementos do plano.



00h 49min 54seg

Podemos ver no *frame* Zapata segurando o documento e a câmera mostra o rosto seu rosto em um plano *Contra-plongée*, ou seja, plano em que a câmera filma o objeto de baixo para cima, evocando triunfo ou superioridade do personagem em questão. Zapata possui uma expressão serena e segura, passando um ar de confiança e de crença em sua proposta como fundadora de uma nova concepção política com ênfase na distribuição de terra para os camponeses. Com esse enfoque, a trilha sonora passa a aumentar lentamente em um ritmo que apresenta euforia e vitória, em um processo de mitificação do ato. Ao unir o *close* em Zapata e a música ao fundo, temos a sensação de que algo grandioso está acontecendo, pois a música em questão cria esse sentimento nos espectadores. Acreditamos que esse é um dos momentos centrais do filme por toda sua construção, o plano da câmera que sugere a

superioridade e liderança de Zapata, seu discurso com forte apelo social, completando com a música que aumenta esse sentimento de vitória e de um movimento heroico, está completo.

Assim, é possível afirmar que essa é uma das diferenças cruciais entre os filmes de Kazan e Cazals. No primeiro, o “*Plan de Ayala*” não recebe a menor referência e o movimento zapatista é representado como desorganizado e movido pelas emoções e impulsos - como vimos características próprias dos povos latino-americanos, segundo alguns estadunidenses. Já no filme mexicano, o “*Plan de Ayala*” é fundamental em todo filme, sendo o guia intelectual do movimento zapatistas, retratado como um movimento baseado em ideias claras e com objetivos específicos.

A figura de Zapata também é representada de maneira distinta, enquanto no filme “*Viva Zapata!*” o personagem principal demora para entender seu lugar no movimento, no filme “*Emiliano Zapata*” o mesmo já é um líder pronto e sabe exatamente o que quer.

Essas diferenças então intimamente ligadas ao contexto político e social de cada produção. Apesar de seus interesses distintos os dois utilizam a imagem de um líder mexicano para construir um projeto mais amplo. Pelo lado dos Estados Unidos da América, a Revolução Mexicana é utilizada para apresentar um discurso anticomunista e reforçar uma visão estereotipada do cidadão latino-americano. Em contrapartida, a visão mexicana utiliza a Revolução e Emiliano Zapata como uma forma de legitimar um regime político em crise, usando de um dos principais eventos do país para aproximar a população com o Estado, em um apelo propagandista do regime pós-revolucionário.

É possível notar também a diferença de posicionamento em relação a Revolução na representação dos dois filmes mexicanos analisados. Na obra “*Vamonos con Pancho Villa!*” existe uma crítica mais contundente ao processo revolucionário e uma desconstrução a imagem mítica de Villa, por sua vez, o filme “*Emiliano Zapata*” apresenta um caminho inverso. Essa película busca retratar os benefícios que o movimento iniciado em 1910 trouxe para população, sem evidenciar as contradições e as falhas do movimento. Além do

mais, a centralidade de Zapata como precursor de um novo momento político mexicano é essencial.

A tônica do filme gira em torno do sacrifício que os mexicanos fizeram para possibilitar um futuro melhor para a população. Esse sacrifício torna-se visível através do processo de reforça agraria que o texto inicial do filme apresenta. Além do mais, como já comentamos anteriormente, o governo mexicano dos anos setenta estava passando por duras críticas populares, logo, ao lançar mão de um filme que valoriza a Revolução Mexicana, que também estava sendo alvo de críticas, e apresenta o governo pós-revolucionário como desentende direto e legítimo do movimento armado, foi uma tentativa de reaproximar a população do governo do período.

Nesse capítulo buscamos evidenciar duas visões opostas sobre a Revolução, justificando que essas representações se derem muito em função do contexto de produção das obras e dos indivíduos envolvidos nos filmes. Acreditamos que a centralidade do cinema como uma importante ferramenta política ficou evidente, pois ele foi utilizado de maneiras opostas, mas com o mesmo objetivo, a saber: vincular discursos políticos e representações sociais sobre a Revolução Mexicana. Essa visão nos ajuda a comprovar a hipótese de que o cinema, em diversos contextos históricos, foi utilizado como um importante veículo de representações, discursos e propagandas políticas e sociais.

4 Considerações Finais

Ao final de nossa pesquisa, conseguimos visualizar de maneira mais concreta a importância do cinema como uma ferramenta de divulgação de ideias. O cinema vai muito além de ser apenas um meio de entretenimento, ele também é, segundo Lagny (1997), um gerador de práticas sociais, pois vincula discursos que, muitas vezes, servem para moldar determinados comportamentos.

Entendemos que o cinema está inscrito em um meio social específico, contexto esse que possui uma interferência direta em sua produção, seja política ou social, pois, de acordo com Lagny, um filme nos mostra muito mais sobre seu contexto de produção do que o sobre o tempo histórico que ele representa. Buscamos evidenciar essa questão durante nosso trabalho.

O cinema se utiliza de materiais de sua realidade, ou seja, de seu contexto histórico de produção, como objetos, sujeitos, cenários, palavras, leis, fenômenos culturais, científicos e históricos para construir uma realidade diferente. Ele manipula, distorce, deforma a realidade, criando novos mundos na medida de seus interesses. Nesse sentido, o filme tanto é produto cultural como produtor desse mesmo fenômeno. (O cinema manipula a realidade)

Entendemos que o cinema é, sobre tudo, uma narração que, não reflete a realidade e, sim, transforma e cria uma nova interpretação sobre o real. Os filmes bebem de seu contexto de produção e os ressignificam com discursos e linguagens próprias. Turner afirma que “[...] o cinema atua sobre os sistemas de significado da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los também é reproduzido por esses sistemas de significados.” (TURNER, 1997, p.128).

Podemos afirmar que o cinema possui como uma de suas principais objetos seja entreter a sociedade, criando uma espécie de escapismo social, porém o mesmo vai muito além de apesar servir como objeto de divertimento, ele também é utilizado como uma ferramenta estratégica de disseminação de ideologias, identidades e estereótipos. Mesmo que determinado filme não tenha essas questões em foco, a obra não consegue deixar de apresentar marcar sociais e culturais de seu contexto de produção.

Com base nas discussões apresentadas pelo autor estadunidense Douglas Kellner, entendemos que o cinema é um objeto privilegiado para transmitir determinadas culturas, pois os filmes possuem um papel importante no cotidiano da sociedade. Eles acabam dominando boa parte do tempo de lazer de muitas pessoas, modelando opiniões e comportamentos sociais, além de produzir e reproduzir identidades, alteridades e estereótipos.

Logo, o cinema auxilia a criar determinadas culturas e mudanças nas praticas sociais, ou seja, ele acaba se transformando em um gerador dessas praticas. Os sucessos de alguns filmes estão muito além de êxitos em bilheterias, podemos vislumbrar seus sucessos também em criações e manutenções de determinados personagens que acabam sendo cristalizados na mente das pessoas e impondo modelos sociais. Podemos citar como exemplo o personagem John Rambo, que não ficou apenas nas grandes telas, após seus filmes, foram criados bonecos, quadrinhos, desenhos animados, jogos eletrônicos, camisetas entre outros objetos culturais, elementos esses diversas sociedades.

O cinema de maneira geral se utilizou de diversos momentos históricos para construir suas tramas. Assim, a Revolução Mexicana foi um desses eventos que foi muito retratado no cinema mexicano e estadunidense, desde o seu principio até os anos 2000. A Revolução faz parte da história do cinema, principalmente do cinema mexicano. Suas representações se alteram em determinados contextos, porém sempre com uma centralidade em alguns discursos políticos, seja de forma idealizada e/ou mítica, seja de maneira crítica e pessimista.

Em nossa análise, percebemos que alguns temas perpassam todos os filmes, porém são abordados de maneiras diferentes. A violência é um exemplo disso. Nos quatro filmes analisados ela é algo recorrente em diversos momentos. No filme “*Viva Villa*” a violência dos revolucionários é ressaltada nos confrontos e nas ações de Villa, ele se utiliza dela tanto para lidar com seus inimigos como com seus aliados, inclusive com as mulheres. O filme nos da ao entender que a violência faz parte não apenas da revolução, mas do comportamento latino de maneira geral.

O mesmo acontece com o filme “*Viva Zapata*”, no qual Zapata é constantemente tomado pela fúria e sucumbe a violência para conseguir seus objetivos, sejam pessoais ou revolucionário. Como apontou João Feres Junior, a impulsividade e a violência eram características que parte da sociedade estadunidense imputavam aos latinos e, ambos os filmes estadunidenses reforçam essa ideia.

No filme “*Vamonos con Pancho Villa*” a violência aparece como parte do processo revolucionário. As ações violentas de Villa também possuem destaque, principalmente no final censurado com o mesmo mata a filha e a mulher de Tiburcio Maia.

Contrastando com os três filmes, “*Emiliano Zapata*” busca apresentar a violência como algo ruim, porém necessário dentro do contexto revolucionário. Além do mais, todos os atos de maior violência são cometidos pelos soldados federais, ou seja, os inimigos dos zapatistas. O filme deixa claro essa visão maniqueísta, reforçando a preocupação em construir uma imagem positiva de Zapata e seus soldados. O discurso de Zapata, diferenciando um bandido de um revolucionário reforça essa questão da violência como algo necessário. O personagem de Zapata no filme afirma que um bandido comete atos de violência por vontade, enquanto um revolucionário não gosta de fazer isso, porém, é necessário para um bem maior.

É possível notar que o tema é representado de maneira diferente nos quatro filmes, os estadunidenses preocupados em reforçar a imagem de que os latinos são violentos e impulsivos, “*Vamonos con Pancho Villa*” destaca a violência no processo revolucionário que acaba sendo utilizada sem sentido e o filme “*Emiliano Zapata*” tenta amenizar a violência, como sendo um mal necessário para o bem maior da população. Esses posicionamentos devem-se aos contextos históricos e sociais que os filmes foram produzidos, como destacamos no decorrer do texto.

Como não poderia deixar de ser, o tema “Revolução” está presente nas quatro produções. Sem adentrar em uma discussão historiográfica sobre o assunto, os filmes, de grosso modo, apresentam o conceito de “Revolução” como um luta contra determinado poder instituído. As obras analisadas partem

dessa questão, porém apresentam conclusões distintas sobre o desfecho da mesma.

O filme “*Viva Villa*” apresenta a Revolução Mexicana como uma guerra desorganizada e sem um propósito claro. Em nenhum momento o filme apresenta questões sociais ou políticas do evento, não transparece o motivo de toda guerra. Todo conflito é marcado por violência, mortes e traições, não enfocando nenhum benefício em todo conflito. A outra película estadunidense, “*Viva Zapata*”, apresenta de maneira mais superficial a Revolução Mexicana como uma tentativa de melhoria social e luta contra um poder tirano. Porém, não são apresentadas questões mais específicas da luta popular ou suas bases intelectuais. Da mesma maneira que o filme “*Viva Villa*”, as traições e mortes ganham mais destaque. O filme busca passar uma imagem de que as revoluções de maneira geral estão fadadas a não darem certo e apenas terminar em mortes sem nenhum benefício efetivo. Como apontamos essas questões anteriormente, o contexto de produção de “*Viva Zapata*”, marcado pela Guerra Fria, deve grande impacto na construção desse discurso contrário aos movimentos revolucionários.

A desilusão com a Revolução Mexicana, também é vista no filme “*Vamonos con Pancho Villa*”. O filme não enfatiza os motivos da revolução, enfocando que muitos camponeses se juntaram a batalha devido ao carisma de Villa. O simbolismo desse desencantamento com a Revolução pode ser visto nas mortes dos seis *Leones de San Pablo*, que começam com mortes “heroicas” e terminando com mortes banais. Essa desconstrução do movimento remete a ideia de que a Revolução começou prometendo grandes mudanças para população, porém terminou como sendo apenas um derramamento de sangue sem sentido.

Ao contrapelo desses três filmes, “*Emiliano Zapata*” é o filme que buscar legitimar de maneira mais clara o processo revolucionário. O filme mostra o movimento zapatista extremamente organizado e com ideias claras. O filme ainda se preocupa em afirmar que a Revolução não foi em vã, foi graças ao movimento armado e suas lutas que houve profundas transformações sociais no México.

Essas idiossincrasias nas interpretações da Revolução e seus desfechos reforçam a ideia de que os filmes retratam muito mais sobre seus contextos de produção, do que os períodos representados. Logo, essas interpretações não mostram como ocorreu a Revolução e sim, como o evento era visto ou interpretado em determinado contexto histórico. Por isso, é muito importante entendermos o momento em que cada filme foi produzido.

Outro ponto importante para destacarmos é as diferenças nas representações de Zapata nos filmes. Em “*Viva Zapata*”, o “*Caudillo del Sur*” é representado como um sujeito indeciso, que evita participar da Revolução e que, muitas vezes, está mais preocupado com seus próprios interesses. Quando o mesmo é indagado para ser líder dos camponeses, o mesmo responde que não quer ser a consciência de ninguém e não irá lutar. Essa frase reforça essa ideia de um sujeito indeciso que não tinha clareza de seu papel na luta popular.

Além disso, o filme constantemente reforça a imagem de Zapata como analfabeto, impulsivo e com pouca capacidade de liderança. Como discutimos anteriormente, as duas primeiras características eram tidas pelos estadunidenses como referências aos povos latino-americanos.

Parece-nos que o filme “*Emiliano Zapata*” surge como uma resposta ao filme estadunidense citado. O Zapata apresentado no filme é totalmente oposto ao Zapata estadunidense. O filme mexicano mostra um indivíduo decidido e totalmente consciente de seu papel como revolucionário. Em nenhum momento ele sente dúvidas de sua luta e coloca sempre as causas revolucionárias à frente de seus interesses. Zapata é representado como um líder nato que sabe exatamente o que fazer para ajudar seu povo.

A questão do analfabetismo é totalmente rompida no filme mexicano. Esse ponto não é posto em discussão, e no momento em que é apresentado o principal documento do exército zapatista, Zapata é o primeiro a assinar. Esse documento é o “*Plan de Ayala*”, apresentado no filme como um plano intelectual e política das ideias do movimento revolucionário, mostrando uma organização e ideias claras do grupo zapatista. Em contrapartida, esse documento não é sequer citado no filme estadunidense sobre Zapata. A centralidade do “*Plan de Ayala*” é relevante por tentar demonstrar o movimento

zapatista como extremamente organizado e com bases políticas sólidas, e foram essas ideias que ajudaram a construir o México moderno. Logo, o governo buscou utilizar o discurso zapatista para legitimar suas ações, além de evidenciar Zapata como percursos do Estado pós-revolucionário.

Entender essas discrepâncias nas interpretações nos leva a adentrar mais profundamente nas tramas históricas de produção dos filmes. Não nos interessa saber se Zapata foi ou não analfabeto, e sim, o porquê esses filmes apresentam visões diferentes sobre o assunto. Esses elementos podem ser entendidos de maneira mais clara quando olhamos os contextos de produções dos filmes. Enquanto “Viva Zapata” foi concebido nos EUA em uma disputa com a URSS e imbuído de uma visão negativa sobre o mexicano e o latino de maneira geral, “*Emiliano Zapata*” foi produzido em um momento em que o governo mexicano precisava reconstruir uma imagem positiva da Revolução e galgar apoio da classe camponesa mexicana.

Foi possível notar em nossa pesquisa que os filmes sobre a Revolução produzidos nos Estados Unidos, estavam preocupados em reforçar uma visão estereotipada e negativa do mexicano que fazia parte do imaginário de grande parte da população estadunidense desde o século XVIII. Logo, a Revolução foi utilizada como um contexto para outras discussões, como a crítica ao comunismo e as revoluções de maneira geral como apresenta o filme “*Viva Zapata!*”. Percebemos ainda que, apesar de estarem em contextos históricos diferentes e apresentarem questões de seus momentos específicos, os dois filmes estadunidenses apresentam diversos aspectos em comum, principalmente relacionado aos estereótipos construídos em relação aos mexicanos.

Tivemos uma preocupação de enfocamos as diversas produções cinematográficas desse evento tanto no cinema mexicano como no cinema dos EUA. Percebemos um grande número de produções em ambos os países, evidenciando o evento como um dos principais acontecimentos da América no século XX. Suas aparições acontecerem por diversos fatores, como preocupações políticas e/ou como forma de construções e reforços de estereótipos. O mesmo aconteceu com alguns de seus líderes, principalmente com Emiliano Zapata e Francisco Villa. Sem dúvida nenhuma, o “Centauro do

Norte” foi representado muito mais que Zapata, e as representações do primeiro acabaram sendo muito mais diversas também. De uma forma ou de outra, esses personagens são evocados em diversos momentos como exemplos para os mexicanos ou estereótipos dos mesmos.

Ressaltamos que não foram apenas os Estados Unidos e México, que produziram representações cinematográficas sobre a Revolução Mexicana. Foram feitos filmes sobre essa temática na Itália²⁸, Espanha, Filipinas, França, Turquia, Egito, Áustria, e Brasil²⁹. Assim, acreditamos que nosso tema está longe de estar esgotado, havendo muitas possibilidades de pesquisa nesse campo.

Por fim, acreditamos que nossa pesquisa contribuiu para as discussões a respeito da relação entre História e Cinema. Campo de investigação que se encontra em desenvolvimento, mas devido às diversas pesquisas sobre o tema, tem se relevado de grande importância para conhecermos mais aspectos sociais e culturais de determinado contexto histórico. Acreditamos ser necessário ver o cinema muito além de um simples meio de entretenimento, devemos fazer uma leitura mais profunda dessas obras, para podermos ler as tramas e redes que se constroem atrás da chamada magia do cinema. Esse tipo de olhar torna-se cada vez mais necessário em nossa sociedade, marcada de maneira indelével pela mídia e pela cultura de massa. Assim, podemos entender e interpretar melhor a complexa sociedade em que estamos inseridos.

²⁸ Para maiores informações sobre o tema ver, entre outros: HAUSBERGER, Bernd; MORO, Raffaele. (orgs). **La Revolución Mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea**. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2013.

²⁹ Em 1968 foi produzido o filme “O tesouro de Zapata” dirigido por Cicero Adolpho Chadler, com o roteiro dele e de René Martins, produzido por Rio de Janeiro Cinematográfica Ltda e Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. O filme se passa no México em 1917 e narra a história de três pistoleiros que saem em busca de um suposto tesouro enterrado por Emiliano Zapata, para conseguirem esse objetivo, acabam raptando a viúva do mesmo. O irmão de Zapata, Eufemio, persegue os bandidos e, já na fronteira com os Estados Unidos, os enfrenta em um duelo mortal.

5 Referências:

AGUILAR CAMÍN, Héctor. **La frontera nómade: Sonora y la revolución mexicana**. México: Siglo XXI, 1977.

_____; MEYER, Lorenzo. **À Sombra da Revolução Mexicana. História Mexicana Contemporânea: 1910-1989**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ALFARO, Eduardo De la Vega, *Et all.* **Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana**. México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Fundación Toscano, 2004.

_____. **La Revolución Mexicana en el imaginario cinematográfico**, [2010]. Disponível em: <<http://www.mexicanistas.eu/uploads/La%20Revolucion%20mexicana%20en%20el%20imaginario%20cinematografico,%20Eduardo%20de%20la%20Vega%20Alfaro.pdf>>

_____. Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana**. México, CONACULTA, 2010.

ANDERSON, Mark Cronlund. **Pancho Villa's Revolution by Headlines**. Norman: University of Oklahoma Press, 2001.

ASOMOZA, José Pablo Acuahuitl. **La representación de Villa y Zapata en la literatura mexicana y en el cine. 1999**. Tese profesional (Historia) – Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP, Puebla, 1999.

BAECQUE, Antoine de. **Camera Historica: the Century in Cinema**. NY, Columbia University Press, 2012.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; LOPES, Maria Aparecida de Souza. A historiografia da Revolução Mexicana no limiar do século XXI: tendências gerais e novas perspectivas. In: **História**, nº 20. São Paulo, 2001.

_____. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BARRÓN, Luis. **Historias de la revolución mexicana**. México: Centro de investigación y Docencias Económicas, Fondo de cultura e economía, 2004.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: as funções do Cinema como agente, fonte e representação da História. **Revista Ler História** (Revista do ISCTE), Lisboa/Portugal, n. 52, 2007.

_____. Cinema e história: entre expressões e representações. In: BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (Orgs.). **Cinema-História: Teoria e Representações Sociais no Cinema**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

CAMARGO, Walter César. La construcción de la historiografía de la Revolución Mexicana: críticas y nuevas perspectivas. In: **Revista en línea de la Maestría en Estudios Latinoamericanos**. Vol. 2. N° 2. 2013. Disponível em:< revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/mel/article/download/74/54>

CARVALHO, Nelson Rojas de. Do PRI ao sistema plural na transição mexicana. In: **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, N° 40-41, São Paulo, Agos. 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Ensayos**. San José, C. R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001.

CHARTIER, Roger. **História da cultura: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, 1991.

_____. **A beira da falésia**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHÁVEZ, Cuitláhuac. **La figura mítica de Pancho Villa como ícono de identidad nacional y masculinidad en México y en la frontera México – Estados Unidos através de la literatura y el cine**. 2013. Tese (Doutorado em História) - The University of Texas at Austin, 2013.

COCKCROFT, James D. **Precursores intelectuais de la Revolución Mexicana (1900-1913)**. México: Siglo Veintiuno editores SA, 1971.

CORONA, Ignacio. Emiliano Zapata y el fluctuante archivo de la imagen: del héroe trágico a la nostalgia neoliberal. : SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana**. México, CONACULTA, 2010.

DANTÉS, Victor Hugo. **Breve historia de la Revolución Mexicana**. México, Ediciones Leyenda, 2012.

DE FAZIO, Andréa Helena. **Cultura, Política e Representações do México no Cinema Norte-Americano: Viva Zapata! de Elia Kazan.** 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/Assis, 2010.

DORFMAN, Ariel; Armand. MATTELART. **Para Ler o Pato Donald: Comunicação de Massa e Colonialismo.** Trad. Álvaro de Moya. 2a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DUFFY, J. Patrick. Pancho Villa at the Movies: Cinematic Techniques in the Works of Guzmán and Muñoz. **Latin American Literature and Mass Media.** In: PAZ-SOLDÁN, Edmundo; CASTILLO, Debra. New York: Garland Publishing, 2001.

ESCOBAR, Juan Pablo Silva. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. **Culturales.** Vol. III, N° 13, México, 2011.

FERREIRA, Argemiro. **Caça às bruxas. Macartismo: Uma tragédia americana.** Porto Alegre: L&PM, 1989.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLORESCANO, Enrique. **Historia de las historias de la nación mexicana.** México, Taurus, 2004.

FRANCO, Jean. La Revolución domesticada: Flor Silvestre y Enamorada de Emilio El Indio Fernández. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana.** México, CONACULTA, 2010.

GILLY, Adolfo. **La revolución interrumpida.** México: Era, 1994.

HART, John Manson. El México revolucionario: **gestación y proceso de la Revolución Mexicana.** México: Alianza Editorial Mexicana, 1990.

HAUSBERGER, BERND. ¡Viva Villa! Cómo Hollywood se apoderó de un héroe y el mundo se lo quitó Historia Mexicana. **Historia Mexicana.** Vol. LXII, núm. 4, abril-junio. El Colegio de México, México, 2013.

_____; MORO, Raffaele. (orgs). **La Revolución Mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea.** México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2013.

HERNÁNDEZ, Antonio Avitia. **La Narrativa de las Cristiadas. Novela, cuento, teatro, cine y corrido de las Rebeliones Cristeras.** UAM - Unidad Iztapalapa - División de Ciencias Sociales y Humanidades, México D.F., 2006.

HERZOG, Jesús Silva. **Breve historia de la Revolución Mexicana: los antecedentes y la etapa maderista.** México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

JANMOHAMED, Abdul R. The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature. In: **Critical Inquiry.** Vol. 12. N° 1, 1985. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343462?origin=JSTOR-pdf>. Acessado em: 05 de janeiro de 2016.

Junqueira, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em Seleções: Oeste, Wilderness e Fronteira, 1942-1970.** Bragança Paulista, EDUSF, 2000.

KARNAL, Leandro; Et Al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

KATZ, Friedrich. **La Guerra secreta en México.** México: Ediciones Eras, 1993.

_____. **Pancho Villa.** Vol. 1. México: Ediciones Eras, 2007.

_____. **Pancho Villa.** Vol. 2. México: Ediciones Eras, 2007.

_____. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina.** Vol. 5 - de 1870 a 1930. São Paulo: Edusp, 2008.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KNIGHT, Alan. La revolución mexicana: ¿burguesa, nacionalista, o simplemente “gran rebelión”? **Cuadernos Políticos,** N° 48, México D.F., ed. Era, octubre-diciembre, 1986.

_____. Revisionismo, antirevisionismo y política. ¿hay espacio para una nueva interpretación de la revolución mexicana? **Sincretismos Sociológicos Revista Electrónica de la RNES.** Año. 3. N° 4. Mayo, 2012.

_____. Interpretaciones recientes de la Revolución Mexicana. **Secuencia,** Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, N° 13, enero-abril, 1989.

_____. **La Revolución Mexicana: del Porfiriato al nuevo régimen constitucional.** México, FCE, 2010.

LAGNY, Michele. **Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica.** Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LÓPEZ, Raúl Miranda. La mirada de los otros. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana.** México, CONACULTA, 2010.

MANTECÓN, Álvaro Vázquez. La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz. **Cine y Revolución.** México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010.

_____. La Revolución filmada. La presencia de la Revolución en el cine mexicano (1933 – 1958). In: **El siglo de la Revolución Mexicana.** Tomo II, México, Secretaría de Gobernación, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000.

MATUTE, Álvaro. Orígenes del revisionismo historiográfico de la Revolución Mexicana. In: **Signos históricos**, núm. 3, 2000.

_____. La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones: vida cultural y política (1901 – 1929). México, Editorial Océano de México, 2010.

MIGUEL, Ángel. Cine silente de la Revolución. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz. **Cine y Revolución.** México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010.

ORELLANA, Margarita. **La Mirada Circular: el cine norteamericano de la Revolución.** México, D.F: Artes de México. 2003.

MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. In: **Historia general de México**, Vol. I V, México, Colegio de México, 1976.

MOTA, Carlos Guilherme. Cultura e política de boa vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil. In: COGGIOLA, Osvaldo. **Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico.** São Paulo: Xamã/UPS, 1995.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Morsberger, Robert. **John Steinbeck: Zapata.** México, D.F: Sexto Piso, 2010.

MRAZ, John. **La trilogía de de la Revolución de Fernando de Fuentes.** Folheto publicado para edição comemorativa de cem anos da Revolução mexicana. Filмотека da UNAM, 2010.

MOYA, Álvaro de. Prefácio à edição brasileira. In: DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MUNHOZ, Sidnei. Guerra Fria Revisitada. In: **Leituras da História. Ciência & Vida**, São Paulo: Escala, Ano I, n. 4, Dez. 2007.

OROZCO, Federico Dávalos. **El cine mexicano: una industria cultural del siglo xx**. 2008. Dissertação (mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade Autónoma do México - UNAM, Cidade do México, 2008.

PIEDRAS, Pablo. Las narrativas sobre la Revolución en el cine de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández. In: LUSNICH, Ana Laura (org). **Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México**. Madrid, 2012.

PRADO, Maria Ligia. **O populismo na América Latina (Argentina e México)**. São Paulo: Editora brasiliense, 1981.

REYES, Aurelio de los. Eisenstein y la Revolución mexicana. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana**. México, CONACULTA, 2010.

RIERA, Emilio García. **México visto por el cine extranjero**. Vol. 1. México, Ediciones Era, 1987.

_____. **Breve historia del cine mexicano**. Primer siglo, 1897-1997. México, Ediciones MAPA, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

RODRÍGUEZ, Eduardo; TEJERO, Juan. (coord.). **Diccionario de películas del cine norteamericano. Antología crítica**. Madrid: T&B, 2002.

ROSENSTONE, Robert. **El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia**. Barcelona, Editorial Ariel, 1997;

RUÍZ, Ramón Eduardo. **The great rebellion**. Mexico, 1905-1924. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1980.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica**. Brasília, UnB, 2001.

RUVALCABA, Héctor Domínguez. Remetidos al silencio: los filmes censurados de la Revolución y La sombra del caudillo de Julio Bracho. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana**. México, CONACULTA, 2010.

SÁNCHEZ, Fernando Fabio. Introducción. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana**. México, CONACULTA, 2010.

SILVA, Caio Pedrosa da. Veredas que se cruzam A Revolução Mexicana e o Estado pós-revolucionário na historiografia da Rebelião Cristera. In: FERNANDES, Luis Estevam de Oliveira. (Org) **História da América: historiografia e interpretações**. Ouro Preto. EDUFOP, 2012.

SILVA, Sávio Tarso Pereira da. História, documentário e exclusão social. In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. **Cinema- História: Teoria e Representações Sociais no Cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del Cine**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TAIBO II, Paco Ignacio. **Pancho Villa: una biografía narrativa**. México: Planeta, 2006.

TANNENBAUM, Frank. **The Mexican Agrarian Revolution**. New York: The Macmillan Company, 1929.

_____. **Peace by revolution: Mexico after 1910**. Nova York, Columbia University Press, 1933.

TENORIO, Ilse Mayté Murillo. **De la Revolución a la pantalla: la representación de la mujer revolucionaria en *La negra Angustia* de Matilde Landeta**. Universidad Autónoma de Querétaro – Facultad de filosofía – Maestría en Estudios Históricos, Querétaro, México, 2013.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TUÑÓN, Julia. La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia. In: SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana**. México, CONACULTA, 2010.

_____. La Revolución Mexicana en el cine de Emilio Fernández: ¿vuelta de tuerca o simples tropezón? In: CORRES, Jaime Bailón; ASSAD, Carlos Martínez; ÁLVAREZ, Pablo Serrano. **El siglo de la Revolución Mexicana**.

Tomo II, México, Secretaría de Gobernación, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000.

UNAM. Universidad Autónoma do México. **El cine y la revolución mexicana filmografía.** 2009. Disponível em: <http://www.cineyrevmex.unam.mx/Filmografia.pdf>. Acessado em: 15 de agosto de 2014.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigradas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria (1945-1954).** 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 2006.

_____. História e cinema In: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas. (Org.). **Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

WOMACK. John. **Zapata y la Revolución Mexicana.** México: Siglo Veintiuno Editores, 1968.

_____. A Revolução Mexicana, 1910-1920. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina.** Vol. 5 - de 1870 a 1930. São Paulo: Edusp, 2008.

Zamorano, Alma Delia Rojas. Una Revolución y un héroe: Pancho Villa en el cine mexicano de los años treinta. Independencias. **VI Congreso Ceisal,** France, 2010. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00495017/>. Acessado em 10 de janeiro de 2016.

Anexos

Legenda

T: Título
D: Diretor

A: Ano
R: Roteiro

Prod.: Produtora
F: Fotografia

Filmes de ficção sonoros produzidos no México

T: *Revolución / La sombra de Pancho Villa*

A: 1932

Prod.: Miguel Contreras Torres, 1932

D: Miguel Contreras Torres, Antonio Moreno

R: Miguel Contreras Torres

F: Alex Phillips, Ezequiel Carrasco

T: *El compadre Mendoza*

A: 1933

Prod.: Interamericana Films, Producciones Águila, Rafael Ángel Frías

y José Castellot Jr.

D: Fernando de Fuentes

R: Juan Bustillo Oro e Fernando de Fuentes

F: Ross Fisher, Alex Phillips

T: *Enemigos / Viva la Revolución*

A: 1933

Prod.: Atlántida Films, Filiberto Lozoya, Hermilio Sánchez y Héctor Manjarrez

F: Alex Phillips

D: Chano Urueta

R: Chano Urueta

T: *El prisionero trece*

A: 1933

Prod.: Compañía Nacional Productora de Películas

D: Fernando de Fuentes

R: Fernando de Fuentes

F: Ross Fisher

Prod.: Producciones Sol

D: Manuel G. Gómez

R: Manuel G. Gómez

F: Ross Fisher, Efraín R. Gómez

T: *El tesoro de Pancho Villa*

A: 1935

Prod.: José y Manuel San Vicente, Felipe Mier

D: Arcady Boytler

R: José Benavides Junior e Arcady Boytler

F: Alex Phillips

T: *Vámonos con Pancho Villa*

A: 1935

Prod.: Clasa Films

D: Fernando de Fuentes

R: Fernando Fuentes e Xavier Villaurrutia, com base no romance de Rafael F. Muñoz

F: Jack Draper

T: *Judas*

A: 1936

Prod.: Pemex - Partido de la Revolución Mexicana - Carlos Villatoro e

Alfredo Villatoro.

D: Manuel R. Ojeda

R: Gustavo Villatoro e Antonio Médiz Bolio

F: Alex Phillips

T: *Cielito Lindo*

A: 1936

Prod.: José Luis Bueno
D: Roberto O'Quigley
R: Roberto O'Quigley, Iñigo de Martino e Emilio Fernández
F: Jack Draper, Gabriel Figueroa

T: *La Adelita*
A: 1937
Prod.: Irracheta y Elvira
D: Guillermo Hernández Gómez
R: Emilio Gómez Muriel, Guillermo Hernández Gómez e Ernesto Cortázar
F: Gabriel Figueroa

T: *Almas rebeldes*
A: 1937
Prod.: Producciones Raúl de Anda
D: Alejandro Galindo
R: Raúl de Anda e Alejandro Galindo
F: Jack Draper

T: *Las cuatro milpas*
A: 1937
Prod.: Pereda Films
D: Ramón Pereda
R: René Cardona
F: Raúl Martínez Solares

T: *La golondrina*
A: 1938
Prod.: Colonial Films
D: Miguel Contreras Torres
R: Miguel Contreras Torres e Ricardo López Méndez
F: Alex Phillips

T: *La justicia de Pancho Villa / El gaucho Múgica*
A: 1938 - 1939
Prod.: Guz Águila
D: Guz Águila e Guillermo Calles
R: Guz Águila
F: Ross Fisher

T: *Los de abajo (Con la División del Norte)*
A: 1939

Prod.: Nueva América
Producciones Amanecer
D: Chano Urueta
R: Chano Urueta e Aurelio Manrique, adaptação do romance homônimo de Mariano Azuela
F: Gabriel Figueroa

T: *Con los Dorados de Villa / Cabalgata de horror*
A: 1939
Prod.: Producciones Raúl de Anda
D: Raúl de Anda
R: Raúl de Anda e Emilio Fernández
F: Raúl Martínez Solares

T: *Flor silvestre*
A: 1943
Prod.: Films Mundiales
D: Emilio Fernández
R: Emilio Fernández e Mauricio Magdaleno, com base no romance de Fernando Robles

T: *El mexicano / El despertar de una nación*
A: 1943
Prod.: Películas de México
D: Agustín P. Delgado
R: José Revueltas, Agustín P. Delgado e Raphael J. Sevilla
F: Ezequiel Carrasco

T: *Las abandonadas*
A: 1944
Prod.: Films Mundiales
D: Emilio Fernández
R: Emilio Fernández e Mauricio Magdaleno
F: Gabriel Figueroa

T: *Entre hermanos*
A: 1944
Prod.: Cinears
D: Ramón Peón
R: Carlos Velo, Mauricio Magdaleno e Emilio Fernández
F: Jack Draper

T: *Porfirio Díaz*
A: 1944
Prod.: Uride Montes de Oca
D: Rafael M. Saavedra e Raphael J. Sevilla
R: Rafael M. Saavedra
F: Ezequiel Carrasco e Jorge Stahl Jr.

T: *El ahijado de la muerte*
A: 1946
Prod.: Películas Anahuac
D: Norman Foster
R: Norman Foster, Janet Alcoriza e Luis Alcoriza
F: Jack Draper

T: *Aquí está Juan Colorado*
A: 1946
Prod.: Raúl de Anda
D: Rolando Aguilar
R: Rodolfo Aguilar e Carlos Gaytán
F: Ignacio Torres

T: *Enamorada*
A: 1946
Prod.: Panamericana Films
D: Emilio Fernández
R: Iñigo de Martino, Benito Alazraki e Emilio Fernández
F: Gabriel Figueroa

T: *Si Adelita se fuera con otro*
A: 1948
Prod.: Producciones Dyana
D: Chano Urueta
R: Chano Urueta e Rafael Muñoz
F: Sem dados

T: *Tuya para siempre*
A: 1948
Prod.: Durán y Casahonda - Aristo Films
D: Gilberto Martínez Solares
R: Gilberto Martínez Solares e Marcos Márquez
F: Agustín Martínez Solares

T: *Tres hombres malos*
A: 1948
Prod.: Raúl de Anda
D: Fernando Méndez
R: Fernando Méndez e Raúl de Anda
F: Ignacio Torres

T: *Ya viene Vidal Tenorio / Vidal Tenorio / Ahí viene Vidal Tenorio*
A: 1948
Prod.: Luis Manrique
D: René Cardona
R: Rafael M. Saavedra
F: Agustín Martínez Solares

T: *La negra Angustias*
A: 1946
Prod.: TACMA, Eduardo S. Landeta
D: Matilde Landeta
R: Matilde Landeta
F: Jack Draper

T: *Duelo en las montañas*
A: 1949
Prod.: CLASA Films Mundiales
D: Emilio Fernández
R: Mauricio Magdaleno e Emilio Fernández
F: Gabriel Figueroa

T: *Pancho Villa vuelve / Vuelve Pancho Villa*
A: 1949
Prod.: Hispano Continental Films
D: Miguel Contreras Torres
R: Miguel Contreras Torres
F: Alex Phillips

T: *Vino el remolino y nos alevantó*
A: 1949
Prod.: Producciones Dyana
D: Juan Bustillo Oro
R: Juan Bustillo Oro e Mauricio Magdaleno
F: Sem dados

T: *Un día de vida / El toque de diana*

A: 1950
Prod.: Cabrera Films
D: Emilio Fernández
R: Emilio Fernández e Mauricio Magdaleno
F: Gabriel Figueroa

T: *Capitán de rurales*
A: 1950
Prod.: Producciones Azteca
D: Alejandro Galindo
R: Alejandro Galindo e Gunther Gerszo
F: José Ortiz Ramos

T: *Las mujeres de mi general*
A: 1950
Prod.: Hermanos Rodríguez
D: Ismael Rodríguez
R: Ismael Rodríguez e Pedro de Urdimalas
F: José Ortiz Ramos

T: *Sentenciado a muerte*
A: 1950
Prod.: Producciones Independencia
D: Víctor Urruchúa
R: Miguel Ruiz
F: Jack Draper

T: *La rebelión de los colgados*
A: 1954
Prod: José Kohn
D: Emilio Fernández e Alfredo B. Crevenna
R: Hal Croves e Bruno Traven
F: Gabriel Figueroa

T: *Las coronelas*
A: 1954
Prod: Cinematográfica Coloso
D: Rafael Baledón
R: Fernando Galiana
F: Agustín Martínez Solares

T: *El secreto de Pancho Villa*
A: 1954
Prod: Luis Manrique
D: Rafael Baledón

R: Ramón Obón
F: Agustín Martínez Solares

T: *El tesoro de Pancho Villa*
A: 1954
Prod: Luis Manrique
D: Rafael Baledón
R: Ramón Obón
F: Agustín Martínez Solares

T: *La escondida*
A: 1955
Prod: Alfa Films
D: Roberto Gavaldón
R: José Revueltas, Gunther Gerszo e Roberto Gavaldón
F: Gabriel Figueroa

T: *El siete leguas*
A: 1955
Prod: Cinematográfica Intercontinental
D: Raúl de Anda
R: Raúl de Anda
F: Ignacio Torres

T: *La cabeza de Pancho Villa (La hermandad de las calaveras)*
A: 1956
Prod: Producciones Universal
D: Chano Urueta
R: Ramón Obón
F: Raúl Martínez Solares e Carlos Nájera

T: *Tierra de hombres*
A: 1956
Prod: Películas Rodríguez
D: Ismael Rodríguez
R: Ismael Rodríguez e Carlos Orellana
F: Rosalío Solano

T: *Cielito lindo (que lindo...cielito lindo)*
A: 1956
Prod: Filmadora Chapultepec e Galindo Hermanos
D: Miguel M. Delgado

R: Ramón Pérez e Eduardo Galindo
F: Víctor Herrera

T: *Así era Pancho Villa (Cuentos de Pancho Villa)*

A: 1957

Prod: Ismael Rodríguez

D: Ismael Rodríguez

R: Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis e Vicente Oroná

Junior

F: Rosalío Solano

T: *Cuando ¡Viva Villa! Es la muerte*

A: 1958

Prod: Ismael Rodríguez

D: Ismael Rodríguez

R: Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis, Vicente Oroná

Jr. e Ricardo Garibay

F: Rosalío Solano

T: *Pancho Villa y la Valentina (Más cuentos de Pancho Villa)*

A: 1958

Prod: Ismael Rodríguez

D: Ismael Rodríguez

R: Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis, Vicente Oroná

Jr. e Ricardo Garibay

F: Rosalío Solano

T: *Café Colón*

A: 1958

Prod: Filmadora Chapultepec e Galindo Hermanos

D: Benito Alazraki

R: Eduardo Galindo

F: Gabriel Figueroa

T: *Carabina 30-30*

A: 1958

Prod: Filmadora Chapultepec e Galindo Hermanos

D: Miguel M. Delgado

R: Eduardo Galindo

F: Gabriel Figueroa

T: *La cucaracha*

A: 1958

Prod: Películas Rodríguez

D: Ismael Rodríguez

R: Ismael Rodríguez, José Luis Celis e Ricardo Garibay

F: Gabriel Figueroa

T: *Estampida*

A: 1958

Prod: Radeant Films

D: Raúl de Anda

R: Raúl de Anda

F: Rosalío Solano

T: *Las cuatro milpas*

A: 1958

Prod: Pereda Films

D: Ramón Pereda

R: Ramón Pereda

F: Agustín Martínez Solares

T: *Pancho Villa y la Valentina (Más cuentos de Pancho Villa)*

A: 1958

Prod: Ismael Rodríguez

D: Ismael Rodríguez

R: Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis, Vicente Oroná

Jr. y Ricardo Garibay

F: Rosalío Solano

T: *Pueblo en armas*

A: 1958

Prod: Hispano Continental Films

D: Miguel Contreras Torres

R: Miguel Contreras Torres e Manuel R. Ojeda

F: Enrique Wallace

T: *¡Viva la soldadera!*

A: 1958

Prod: Hispano Continental Films

D: Miguel Contreras Torres

R: Miguel Contreras Torres e
Manuel R. Ojeda
F: Jorge Stahl Jr.

T: *El centauro del norte*
A: 1960
Prod.: Pereda Films
D: Ramón Pereda
R: Ramón Pereda
F: Jorge Stahl

T: *El correo del norte*
A: 1960
Prod.: Producciones Universal
D: Zacarías Gómez Urquiza
R: Zacarías Gómez Urquiza
F: Ignacio Torres

T: *La máscara de la muerte*
A: 1960
Prod.: Producciones Universal
D: Zacarías Gómez Urquiza
R: Zacarías Gómez Urquiza
F: Ignacio Torres

T: *Juana Gallo*
A: 1960
Prod.: Producciones Zacarías
D: Miguel Zacarías
R: Miguel Zacarías
F: Gabriel Figueroa

T: *La sombra del caudillo*
A: 1960
Prod.: Rogelio González - Sección
de Técnicos y Manuales del
Sindicato de Trabajadores de la
Producción Cinematográfica (STPC)
de la República Mexicana
D: Julio Bracho
R: Julio Bracho e Jesús Cárdenas,
com base no romance homônimo de
Martín Luis Guzmán
F: Agustín Jiménez

T: *La tórtola del Ajusco*
A: 1960
Prod.: España Sono Films
D: Juan Orol

R: Juan Orol e Manuel Gómez
Urquiza
F: Manuel Gómez Urquiza

T: *¿Dónde estás corazón?*
A: 1960
Prod.: Alfa Films
D: Rogelio A. González
R: Rogelio A. González

T: *Las memorias de mi general*
A: 1960
Prod.: José Luis Bueno
D: Mauricio de la Serna
R: Adolfo torres Portillo
F: Jack Draper

T: *Sol en llamas*
A: 1961
Prod.: Rosas Films
D: Alfredo B. Crevenna
R: Edmundo Báez e Alfredo B.
Crevenna
F: Raúl Martínez Solares

T: *Atrás de las nubes*
A: 1961
Prod.: Producciones Luis Aguilar e
Cinematográfica Jalisco
D: Gilberto Gazcón
R: Josefina Vicens y Gilberto
Gazcón
F: Ignacio Torres

T: *La bandida*
A: 1962
Prod.: Películas Rodríguez
D: Roberto Rodríguez
R: Rafael García Travesí e Roberto
Rodríguez
F: Rosalío Solano

T: *María Pistolas*
A: 1962
Prod.: Filmex
D: René Cardona
R: Alfredo Ruvanova, Carlos
Enrique Taboada e Manuel Muñiz
F: Alfredo Uribe

T: *El corrido de María Pistolas*
A: 1962
Prod.: Filmex
D: René Cardona
R: Alfredo Ruvanova, Carlos Enrique Taboada e Manuel Muñiz
F: Alfredo Uribe

T: *Nido de Águilas*
A: 1963
Prod.: Producciones Almada
D: Vicente Oroná
R: Vicente Oroná Jr.
F: Rosalío Solano

T: *Los caballos de la revolución*
A: 1966
Prod.: Estudios América e Cinematográfica Filmex
D: René Cardona
R: Ricardo Garibay
F: Fernando Colín

T: *Mi caballo prieto rebelde*
A: 1966
Prod.: Películas Rodríguez
D: Arturo Martínez
R: Jesús *Murciélago* Velázquez
F: Alfredo Uribe

T: *Los hombres de Lupe Alvérez*
A: 1966
Prod.: Películas Rodríguez
D: Arturo Martínez
R: Jesús *Murciélago* Velázquez
F: Alfredo Uribe

T: *Juan Pistolas*
A: 1966
Prod.: Producciones Zacarías
D: René Cardona Jr.
R: Alfredo Zacarías
F: José Ortiz Ramos

T: *El escapulario*
A: 1966

Prod.: Producciones Yanco, Servando González e César Santos Galindo
D: Servando González
R: Rafael García Travesí
F: Gabriel Figueroa

T: *Lauro Puñales*
A: 1966
Prod.: Estudios América e Cinematográfica Filmex
D: René Cardona
R: Rafael García Travesí
F: Raúl Domínguez

T: *Lucio Vázquez*
A: 1966
Prod.: Estudios América e Cinematográfica Filmex
D: René Cardona
R: Rafael García Travesí
F: Raúl Domínguez

T: *La soldadera*
A: 1966
Prod.: Producciones Marte
D: José Bolaños
R: José Bolaños
F: Alex Phillips Jr.

T: *Pedro Páramo*
A: 1966
Prod.: Clasa Films Mundiales e Producciones Barbachano Ponce
D: Carlos Velo
R: Carlos Fuentes, Carlos Velo e Manuel Barbachano Ponce, com base no romance homônimo de Juan Rulfo
F: Gabriel Figueroa

T: *Un dorado de Pancho Villa*
A: 1966
Prod.: Producciones Centauro, Antonio del Castillo e Emilio Fernández
D: Emilio Fernández
R: Emilio Fernández
F: José Ortiz Ramos

T: *El caudillo*

A: 1967

Prod.: Producciones Matouk

D: Alberto Mariscal

R: Alberto Mariscal

F: Roberto Jaramillo

T: *El centauro Pancho Villa*

A: 1967

Prod.: Películas Rodríguez

D: Alfonso Corona Blake

R: Jesús Murciélago Velázquez e
Roberto Rodríguez

F: Rosalío Solano

T: *La chamuscada - Tierra y libertad*

A: 1967

Prod.: Producciones Matouk

D: Alberto Mariscal

R: Juan de la Cabada y Luis
Alcoriza

F: Roberto Jaramillo

T: *La guerrillera de Villa - Morir por
su amor*

A: 1967

Prod.: Oro Films, Producciones
Orfeo

D: Miguel Morayta

R: Fernando Galina e Miguel
Morayta

F: Alex Phillips

T: *El ojo de vidrio*

A: 1967

Prod.: Estudios América e
Producciones Águila

D: René Cardona

R: Alfredo Varela Jr

F: Raúl Domínguez

T: *Valentín de la Sierra*

A: 1967

Prod.: Cinematográfica ABSA

D: René Cardona

R: Ricardo Garibay

F: Agustín Jiménez

T: *Vuelve el ojo de vidrio*

A: 1967

Prod.: Estudios América e
Producciones Águila

D: René Cardona

R: Alfredo Varela Jr

F: Raúl Domínguez

T: *La marcha de Zacatecas*

A: 1968

Prod.: Radeant Films

D: Raúl de Anda Jr.

R: Pancho Córdova

F: Fernando Álvarez Garcés Colín

T: *Los recuerdos del porvenir*

A: 1968

Prod.: Imperial Films Internacional

D: Arturo Ripstein

R: Julio Alejandro e Arturo Ripstein

F: Alex Phillips

T: *La trinchera*

A: 1968

Prod.: Productora Fílmica México e
Cinematográfica Jalisco

D: Carlos Enrique Taboada

R: Carlos Enrique Taboada

F: Agustín Jiménez

T: *El yaqui - El hijo del pueblo*

A: 1968

Prod.: Cinematográfica Jalisco

D: Arturo Martínez

R: Eduardo Gascón

F: Fernando Álvarez Garcés

T: *La puerta y La mujer del
carnicero*

A: 1968

Prod.: Películas Rodríguez

D: Luis Alcoriza, Ismael Rodríguez
e Chano Urueta

R: Luis Alcoriza, Pedro Fernández
Miret, Ismael

Rodríguez, Pedro de Urdimalas e
Mario Hernández

F: Alex Phillips

T: *El quelite*
A: 1969
Prod.: Cima Films
D: Jorge Fons
R: Jorge Fons e Gustavo Sainz
F: Eduardo Rojo

T: *Emiliano Zapata*
A: 1970
Prod.: Producciones Águila
D: Felipe Cazals
R: Mario Hernández, Antonio Aguilar e Ricardo Garibay
F: Alex Phillips

T: *La generala*
A: 1970
Prod.: CLASA Films Mundiales
D: Juan Ibáñez
R: Arturo Rosenblueth e Juan Ibáñez
F: Gabriel Figueroa

T: *Sucedió en Jalisco*
A: 1970
Prod.: Radeant Films
D: Raúl de Anda
R: Raúl de Anda
F: Fernando Álvarez Garcés Colín

T: *El sargento Pérez*
A: 1971
Prod.: Cineproducciones Internacionales
D: Arturo Martínez
R: Arturo Martínez
F: Raúl Domínguez

T: *Reed, México insurgente*
A: 1970
Prod.: Salvador López e Hollín Asociados
D: Paul Leduc
R: Juan Tovar e Paul Leduc, com base no livro homônimo de John Reed
F: Alexis Grivas

T: *El principio*

A: 1972
Prod.: Churubusco
D: Gonzalo Martínez
R: Gonzalo Martínez
F: Rosalío Solano

T: *Valente Quintero*
A: 1972
Prod.: Producciones Águila
D: Mario Hernández
R: Mario Hernández e Antonio Aguilar
F: Fernando Álvarez Garcés Colín

T: *La muerte de Pancho Villa*
A: 1973
Prod.: Producciones Águila
D: Mario Hernández
R: Mario Hernández e Antonio Aguilar
F: Rafael Corkidi

T: *Peregrina*
A: 1973
Prod.: Producciones Águila
D: Mario Hernández
R: Mario Hernández e Antonio Aguilar

T: *Sangre derramada*
A: 1973
Prod.: Peliguatex
D: Rafael Portillo
R: Rafael Portillo
F: Marcelo López

T: *Simón Blanco*
A: 1974
Prod.: Producciones Águila
D: Mario Hernández
R: Mario Hernández e Antonio Aguilar
F: Javier Cruz

T: *La ley del monte*
A: 1974
Prod.: Estudios América e Cima Films
D: Alberto Mariscal

R: Rafael García Travesí
F: Javier Cruz

T: *El valle de los miserables*
A: México
A: 1974
Prod.: Conacine, Productora
Fílmica Re - Al, Producciones
Almada e
Productora Mazateca
D: René Cardona Jr.
R: René Cardona Jr. e Jorge Patiño
F: Daniel López

T: *Las fuerzas vivas*
A: 1975
Prod.: Conacine e Unifilms
D: Luis Alcoriza
R: Luis Alcoriza
F: Rosalío Solano

T: *Carroña*
A: 1975
Prod.: Cinevisión
D: Raúl de Anda Jr.
R: Raúl de Anda Jr.
F: Raúl Domínguez

T: *Longitud de guerra*
A: 1975
Prod.: Conacine e DASA
D: Gonzalo Martínez
R: Gonzalo Martínez
F: Rosalío Solano

T: *Cananea*
A: 1976
Prod.: Conacine
D: Marcela Fernández Violante
R: Marcela Fernández Violante e
Pedro F. Miret
F: Gabriel Figueroa

T: *Prisión de mujeres*
A: 1976
Prod.: Conacine II e Productora
Fílmica Real
D: René Cardona
R: René Cardona

F: Raúl Domínguez

T: *Cuartelazo*
A: 1976
Prod.: Conacine e DASA Films
D: Alberto Isaac
R: Alberto Isaac, Héctor Ortega e
María Antonieta Domínguez
F: Daniel López e Jorge Stahl Jr.

T: *Los de abajo*
A: 1976
Prod.: Conacine
D: Servando González
R: Vicente Leñero e Servando
González
F: Sem dados

T: *El mexicano*
A: 1976
Prod.: Conacine II
D: Mario Hernández
R: Julio Alejandro
F: Sem dados

T: *Las noches de Paloma*
A: 1977
Prod.: Coacine - Dasa Films
D: Alberto Isaac
R: Francisco Sánchez
F: Jorge Stahl Jr

T: *Benjamín Argumedo, el rebelde*
A: 1978
Prod.: Antonio Aguilar e Conacine II
D: Mario Hernández
R: Tomás Pérez Turrent
F: Agustín Lara Alvarado

T: *Persecución y muerte de
Benjamín Argumedo*
A: 1979
Prod.: Televisine e Producciones
Talileo
D: Mario Hernández
R: Jorge Patiño
F: Agustín Lara Alvarado

T: *La persecución de Pancho Villa*

A: 1979
Prod.: Taller de Animación
D: Grupo Cine Sur
R: Martín Salinas, Cristina Rocha e Liliana Mazure

T: *Juan Charrasqueado y Gabino Barrera, su verdadera historia*
A: 1980
Prod.: Cima Films
D: Rafael Villaseñor Kuri
R: Rafael García Travesi
F: Javier Cruz

T: *La madrugada*
A: 1980
Prod.: Theatrum Mundi
D: Ludwik Margules
R: Juan Tovar
F: Toni Kuhn, Gonzalo Infante e Henner Hofmann

T: *El guerrillero del norte*
A: 1982
Prod.: Gustavo Bravo Ahuja, Productora Mazateca, Estudios América,
D: Francisco Guerrero
R: Francisco Guerrero
F: Manuel Tejada

T: *Salvador Alvarado: tres años de revolución en Yucatán*
A: 1983
Prod.: Jorge Amézquita, UAM (Azcapozalco e Xochimilco), Universidad Autónoma de Yucatán
D: Federico Chao
R: Francisco Paoli Bolio
F: Trinidad Langarica e Jorge Prior

T: *Domingo Corrales*
A: 1983
Prod.: Producciones Águila
D: Mario Hernández
R: Mario Hernández
F: Raúl Domínguez

T: *La Coyota*

P: México
Prod.: Producciones del Rey
D: Luis Quintanilla Rey
R: Carlos Enrique Taboada
F: Sem dados

T: *Rosendo Fierro, el correo de Villa*
A: 1984
Prod.: Producciones De Marco
D: Tito Novaro
R: Tito Novaro
F: Fernando Álvarez Colín

T: *Lázaro Cárdenas*
P: México
Prod.: Faro Films - Producciones Medea de Novaro
D: Alejandro Galindo
R: Alejandro Galindo
F: Daniel López, Francisco Bojórquez e Luciano Almaguer

T: *La venganza de La Coyota*
A: 1986
Prod.: Cinematográfica Rodríguez
D: Luis Quintanilla Rico
R: Carlos Enrique Taboada
F: Fernando Álvarez Garcés Colín

T: *La rieler*
A: 1987
Prod.: Scope Films
D: Raúl Fernández
R: Carlos Valdemar
F: Laura Ferlo

T: *Muelle Rojo*
A: 1987
Prod.: Gremio Unido de Alijadores de Tampico - Sociedad Cooperativa ATA
D: José Luis Urquieta
R: Xavier Robles
F: Alberto Arellanos

T: *Zapata en Chinameca - La traición a Zapata*
Prod.: Producciones Águila
D: Mario Hernández

R: Mario Hernández e Xavier Robles
F: Raúl Domínguez

T: *Lamberto Quintero*
A: 1987
Prod.: Producciones Águila
D: Mario Hernández
R: Sergio Molina
F: Agustín Lara Alvarado

T: *Bandidos*
A: 1991
Prod.: Bandidos Films, Conaculta, Imcine, Estudios Churubusco Azteca, Alnic Filmadora,
D: Luis Estrada
R: Luis Estrada e Jaime Sampietro
F: Emmanuel Lubeski
T: *Como agua para chocolate*
P: México
A: 1991
Prod.: Cinema Chocolate S. A. - Arau Films Internacional - Imcine - Fondo Sector - Cinevista - Aviacsa - Gobierno de Coahuila
D: Alfonso Arau
R: Laura Esquivel
F: Emmanuel Lubeski y Steve Bernstein

T: *El hombre de hierro - La sangre de un valiente*
A: 1992
Prod.: Producciones Taileo
D: Mario Hernández
R: Ricardo Garibay
F: Raúl Domínguez

T: *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*
P: México
A: 1995
Prod.: Televisine
D: Sabina Berman e Isabelle Tardan
R: Sabina Berman
F: Claudio Rocha

T: *El cometa*
A: 1997
Prod.: Filmoteca de la UNAM - Imcine
D: Marissa Sistach José Buil
R: Marissa Sistach, José Buil e Consuelo Garrido
F: Gabriel Beristáin

T: *Viva Villa Cabrones!*
A: 2003
Prod.: Cinema Films
D: Luis Estrada
R: Luis Estrada, Erick Dahren Gómez
F: Sem dados

T: *Zapata, el sueño del héroe*
A: 2003
Prod.: Latin Arts LLC, Comala Films, Rita Rusi Co.,
D: Alfonso Arau
R: Alfonso Arau
F: Vittorio Storaro

T: *El charro Juárez*
A: 2007
Prod.: Zacatecas Record
D: Fernando Durán Rojas
R: Jorge Victoria
F: Sem dados

T: *La Cebra*
A: 2011
Prod.: Socorro Méndez Díaz e Antonio Urdapilleta
D: Fernando Javier León
R: Fernando Javier León
F: Martín Boege

Filmes de ficção sonoros produzidos nos Estados Unidos

T: *Viva Villa!*

A: 1934

Prod.: Metro Goldwyn Mayer

D: Jack Conway

R: Ben Hecht, com base no livro de Edgcomb Pinchon e O. B. Stade
Viva Villa! A Recovery of the Real Pancho Villa

F: Charles G. Clarke, James Wong Howe

T: *Under Strange Flags*

A: 1937

Prod.: Cresent

D: Irvin V. Willant

R: Mary Ireland

F: Arthur Martinelli

T: *The Fugitive*

A: 1947

Prod.: Emilio Fernandez e John Ford

D: John Ford

R: Dudley Nichols

F: Gabriel Figueroa

T: *The Tresure of Sierra Madre*

A: 1948

Prod.: Waner Bros

D: John Huston

R: John Huston

F: Ted McCord

T: *Viva Zapata!*

A: 1952

Prod.: Fox

D: Elia Kazan

R: John Steinbeck

F: Joseph MacDonald

T: *The Fighter*

A: 1952

Prod.: United Artists

D: Herbert Kline

R: Aben Kandel e Herbert Kline

F: James Wong Howe

T: *Wings of the Hawk*

A: 1953

Prod.: Universal

D: Budd Boetticher

R: James E. Moser e Kay Lenard

F: Clifford Stine

T: *The Treasure of Pancho Villa*

A: 1955

Prod.: RKO

D: George Sherman

R: Niven Busch

F: William Snyder

T: *Bandido!*

A: 1956

Prod.: United Artists

D: Richard Fleischer

R: Earl Fenton

F: Ernest Laszlo

T: *Villa!*

A: 1958

Prod.: Fox

D: James B. Clark

R: Louis Vittes

F: Alex Phillips

T: *They Came to Cordura*

A: 1959

Prod.: William Goetz

D: Robert Rossen

R: Ivan Moffat e Robert Rossen

F: Burnett Guffey

T: *The Professionals*

A: 1966

Prod.: M.C.M., MGM

D: Richard Brooks

R: Richard Brooks

F: Conrad L. Hall

T: *The Wild Bunch*

A: 1968

Prod.: Warner Brothers

D: Sam Peckinpah

R: Walon Green e Roy N. Sickner

F: Lucien Ballard

T: *Villa Rides!*

P: Estados Unidos

Prod.: Paramount

D: Buzz Kulik

R: Robert Towne

F: Jack Hildyard

T: *Guns of the Magnificent Seven*

A: 1968

Prod.: Mirisch, United Artists

D: Paul Wendkos

R: Herman Hoffman

F: Antonio Macasoli

T: *Pancho Villa*

A: 1972

Prod.: Granada Films

D: Eugenio Martín

R: Julián Zimet

F: Alejandro Ulloa

T: *Old Gringo*

A: 1989

Prod.: Fonda Films, Columbia

D: Luis Puenzo

R: Luis Puenzo e Aída Bortnik

F: Félix Monti

T: *Land of Darkness*

A: 1995

Prod.: University of Southern California School of Cinema and Television e Adrian Rudomin Productions

D: Adrian Rudomin

R: Adrian Rudomin

F: Kurt Brabbee

T: *And Starring Pancho Villa as Himself*

A: 2003

Prod.: City Entertainment, Green Moon Produccios, The Mark Gordon Company

D: Bruce Beresford

R: Larry Gelbart

F: Peter James

Fontes:

Filmoteca da Universidade Autônoma do México (UNAM). Instituto Mexicano de Cinematografia.

ALFARO, Eduardo De la Vega, *Et all. Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*. México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Fundación Toscano, 2004.

RIERA, Emilio García. **México visto por el cine extranjero**. Vols. 6. México, Ediciones Era, 1987.

_____. Historia documental del cine mexicano. Vols. 17. México, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1992-1997.

RODRÍGUEZ, Eduardo; TEJERO, Juan. (coord.). **Diccionario de películas del cine norteamericano. Antología crítica**. Madrid: T&B, 2002.

SÁNCHEZ, Fernando Fabio; MUÑOZ, Gerardo García. **La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana**. México, CONACULTA, 2010.